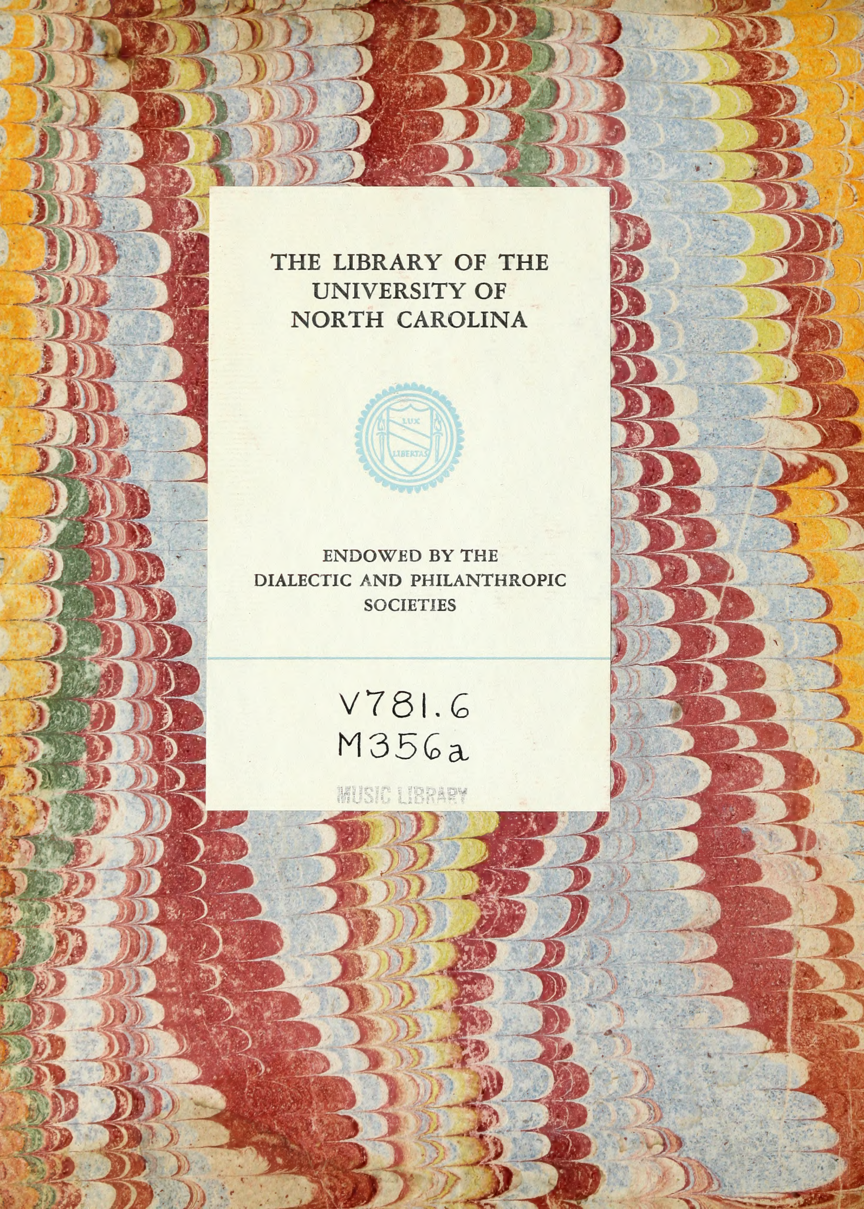
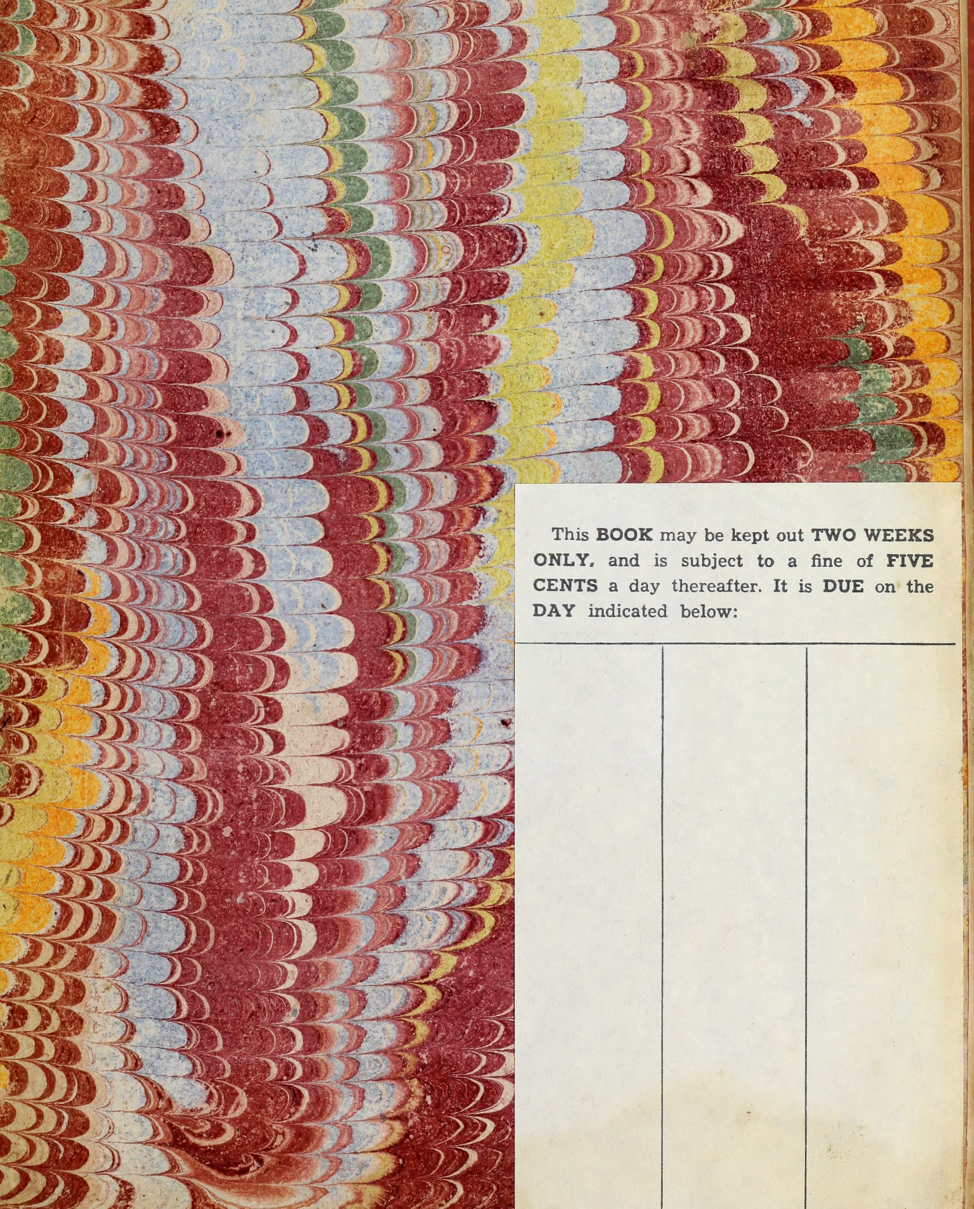





This **BOOK** may be kept out **TWO WEEKS ONLY**, and is subject to a fine of **FIVE CENTS** a day thereafter. It is **DUE** on the **DAY** indicated below:

Anleitung
zur
Singcomposition,

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.



Berlin,
verlegts Gottlieb August Lange.
1758.

Ihro

Hochfreyherrlichen Gnaden

der

Frau Geheimen Kriegsräthinn,

Freyfrau

von Prinzen.

Hochwohlgebohrne Freyfrau,

Gnädige Frau!

Befürchten Sie kein Compliment. Ehe will ich alle Regeln einer Zuschrift, als nur einen Augenblick Dero erlauchten Vorzüge durch meine schwache Farben beleidigen. Es ist ein Werk für die Grazien, die Vollkommenheiten ihrer erhabenen Schwester zu schildern.

Ueber eine Sache von einer ganz andern Beschaffenheit nehme ich mir die Freyheit, bey **Ew. Hochfreyherrlichen Gnaden** um ein huldreiches Gehör anzuhalten. Es sind in gegenwärtigem Buche verschiedene Gegenstände abgehandelt, die nicht nach dem Geschmacke gewisser Söhne des Parnasses seyn werden. Ich habe das Herz gehabt, ihnen gewisse Freyheiten zu entwenden, und da auch Götter zu zürnen pflegen, so

kann

kann ich nicht anders als einer fürchterlichen Rache entgegen sehen. Sie werden ihre vermeynten Rechte behaupten wollen; sie werden für ihre Unabhängigkeit kämpfen; man wird die Tonkunst befehden; es wird sich auf dem Doppelberge ein Gränzstreit hervorthun . . .

Glauben Sie nicht, **Gnädige Frau**, daß ich Sie in unsere Streitigkeiten verwickeln will. Es wird genug seyn, daß Sie Sich für die Schutzgöttinn der Tonkunst erklären, und daß die Welt erfähret, daß Sie ihre Grundsätze vernünftig, und ihre Ansprüche gegründet finden. Die Söhne der Dichtgöttinn sind viel zu galant, um sich nicht dem Ausspruche der aufgeklärtesten Dame der Zeit zu unterwerfen.

Ew. Hochfreyherrliche Gnaden werden die Ruhe auf dem Parnaß erhalten, und könnten Sie wohl diesen Beystand einer der liebenswürdigsten Künste versagen, worinnen Dero vortreffliche Einsichten schon lange ein ganzes Chor der Musen aufmerksam machen? Würde aber Dero großmüthiges Verfahren nicht vielleicht, in einer andern Aussicht, unter den schönen Künsten und Wissenschaften eine Eifersucht erregen, indem Sie Sich doch mit allen aufs gründlichste bekannt gemacht, und es Ihnen einerley ist, Sich Ihre lieblichen

Töne aus einer Graunischen Partitur bey dem Flügel zu accompagniren, oder mit einem Crebillon witzig und angenehm zu schreiben, oder mit einem Young tiefsinnig und ernsthaft zu denken?

Jedoch ein tadelfreyer Wetteifer hat noch niemals den Künsten geschadet. Ihre Bekenner werden nur in desto lebhafterer Aufmerksamkeit erhalten; die Wahrheit entwickelt sich immer je mehr und mehr --; die Vortheile sind zu wichtig, **Gnädige Frau,** daß man, für die glückliche Beförderung derselben, Ihnen nicht aufs verbindlichste danken sollte.

Ich habe die Ehre, mit tiefem Respect zu seyn

Ew. Hochfreyherrlichen Gnaden

Berlin,
den 29. September
1758.

unterthänig-gehorsamster Diener,
Marpurg.

Vor-



Vorbericht.

Ich fange an, den Liebhabern der Tonkunst ein Werk über eine Materie zu liefern, worüber sich, meines Wissens, noch nicht eben zu viele Auctores die Federn stumpf geschrieben haben. Um desto eher hoffe ich, bey den großen Meistern Deutschlands, die sich in diesem Theile der Tonkunst vortrefflich gezeigt haben, einige Nachsicht zu erhalten, wenn sich hin und wieder zwischen ihren und meinen Begriffen ein Widerspruch entdecken sollte. Da ich allezeit der Ehre der Wahrheit die meinige aufzuopfern bereit bin: so kann ich aufrichtig versichern, daß mir nichts angenehmer seyn sollte, als von jedermann, der sich in der Singcomposition mit Ruhm

zu zeigen, das glückliche Talent erlanget hat, mit nützlichen Anmerkungen und vernünftigen Erinnerungen beehret zu werden. Ich würde nicht ermangeln, zur Ehre ihrer Verfasser, sofort davon Gebrauch zu machen, und dadurch in den Stand gesetzet werden, die Regeln der Vocalcomposition von allen möglichen Zweifeln zu befreyen. Die Folge des Werks, die etwann noch einen Band betragen wird, sollte die Welt sogleich von der Redlichkeit meiner Gesinnungen überführen.

Daß ich keine vorgefaßte Meynungen, keine durch ihr Alter bey einigen Musicis ehrwürdig gewordene Irrthümer, keine zu Gesetzen gewordene Irrthümer, durch meine Feder fortzupflanzen und auszubreiten gewohnt bin, davon werden meine bisherigen Bemühungen, für deren geneigte Aufnahme ich dem Publico den verbindlichsten Dank hiemit abstatte, schon selbiges genugsam überzeuget haben. Gegenwärtiges Werk wird meine Bestrebungen in diesem Puncte aufs neue bekräftigen, und allenfalls kann ich mit Vergnügen darauf Rechnung machen, daß mir schon die Herren Graun und Agricola mit ihren gültigen Zeugnissen dieserwegen nicht entstehen werden. Ich habe es gewagt, ihre wichtigen Beschäfftigungen zu unterbrechen, und ihnen über einige Dinge meine Zweifel zu eröf-

eröfnen. Männer von ihrem Character sind viel zu höflich, um eine Antwort schuldig zu bleiben, und ihre Einsichten und Erfahrungen sind zu weitläuftig und gewiß, um nicht ihrer Antwort vermittelst vernünftiger Gründe Gehör zu verschaffen.

Wer zu allem Ja oder Nein saget, nachdem man es verlanget, alles ins Angesicht lobet, und alles hinter dem Rücken tadelt, hat entweder keine gründliche Einsicht, oder verräth eine heimliche Scheelsucht über die Bemühungen seiner Mitbürger. Mit dergleichen Personen läßet es sich besser vom großen Mogol oder den Dahlbauern, als über das Handwerk, wie man zu sagen pfleget, sprechen. Wenigstens sind ihre musikalische Unterredungen sehr seichte, und riechen, wie die Simsonischen Füchse, nach dem Brande. Solche Leute würdige ich zu wenig meiner Aufmerksamkeit, um, in einer etwannigen Zusammenkunft mit ihnen, eine Streitfrage aus dem Reiche der Tonkunst aufs Tapet zu bringen.

Da man in Deutschland nur hauptsächlich in der deutschen, lateinischen und italiänischen Sprache zu componiren, die Gewohnheit hat: so habe ich auch in gegenwärtigem Theile nur auf selbige mein Augenmerk gerichtet. Es könnte aber, woferne einigen Tonkünstlern damit

ein Gefallen geschehen sollte, in dem folgenden und letzten Bande die französische Sprache annoch hinzugefüget werden.

In der Lehre von der deutschen Sprache habe ich mich hin und wieder mit Nutzen der Schriften des berühmten Herr Professor Gottscheds bedienet. Die musikalischen Exempel in dem Capitel von der italiänischen Sprache sind aus den Compositionen der Herren Graun, Hasse und Marcello fürnehmlich entlehnet worden. In dem folgenden Theile wird es in mehr als einem Artikel Gelegenheit geben, den Herren Telemann, Händel, und einigen andern Singcomponisten aus der ersten Classe, Beyspiele abzuborgen. Ich glaube, auf das Ansehen solcher Männer, nicht so leichte irren zu können. Ich empfehle mein Werk zur geneigten Beurtheilung vernünftiger Kenner.





Anleitung zur Singcomposition.



Einleitung.

§. 1.

Die Singcomposition ist eine Geschicklichkeit, nach Anleitung eines zum Grunde liegenden Textes, für die Singstimme zu componiren.

§. 2.

Jeder Text ist entweder in Prose oder in Versen;

In Prose, oder prosaisch, wenn die Worte, ohne gewisse Regeln in Absicht auf die Anzahl oder Tongrößen der Sylben, auf einander folgen.

In Versen, oder poetisch, wenn die Worte, nach gewissen Regeln in Absicht auf die Anzahl oder Tongrößen der Sylben, hinter einander verbunden werden.

so ist z. E. folgender Text in Prose:

„Herr, der König freuet sich in deiner Kraft: und wie sehr fröhlich ist er „über deiner Hülfe.

Hingegen werden eben diese Gedanken folgendermaßen in Versen ausgedrückt:

Der König jauchzt, von dir entzücket; in deiner Kraft, Herr, freut er sich!
Wie hüpft, daß ihn dein Heil beglücket, wie hüpft sein fröhlichs Herz durch dich!

§. 3.

Ein Text, er mag in Prose oder Versen seyn, kömmt in der Singcomposition auf zweyerley Art hauptsächlich in Betracht:

α) **In Absicht auf den prosodischen Ausdruck des Textes.** Dieser Theil der Singcomposition ist **mechanisch**, und beschäfftigt sich mit allem, was zur **äußerlichen Bearbeitung** eines Textes gehöret, als mit der Länge und Kürze der Sylben, mit den aus einer gewissen Anzahl von Sylben entstehenden Tonfüßen, und mit dem Ausdruck derselben in Noten, u. s. w.

β) **In Absicht auf den rhetorischen Ausdruck des Textes.** Dieser Theil der Singcomposition beschäfftigt sich mit allem, was zur **innerlichen Bearbeitung** eines Textes gehöret, als mit der Widerholung, Zergliederung und Dehnung der Worte, mit dem Ausdruck der Figuren des Textes, u. s. w.

Wenn wir zu diesen beyden Theilen noch einen dritten **von den verschiedenen Arten und Gattungen der Singstücke** in unsrer Anleitung hinzufügen, und den Liebhaber damit in dasjenige Feld führen, wo er von seiner erlangten Wissenschaft und Einsicht eine Probe ablegen kann: so haben wir diejenigen Gränzen erreichet, die wir uns bey der Verfertigung dieses Werks gesetzet haben.

§. 4.

Ist es nöthig, zu erinnern, daß man eine gnungsame **Känntniß der Sprache**, der **Harmonie**, und der heutiges Tages **üblichen Instrumente** besitzen müsse, ehe man einen Schritt in dieses Feld waget? Vielleicht; denn man hat nicht allezeit gute Freunde bey der Hand, die einem den Text aus dem Lateinischen ꝛc. ins Deutsche übersetzen, die Quantität der Wörter bemerken, und die Zergliederung und Dehnung der Wörter vorschreiben können. Wer nur eine Sprache versteht, muß in keiner als derselben componiren, weil es rühmlicher ist, in einer Sprache gut, als in mehrern übel zu schreiben. Es ist dabey nicht genug zu wissen, was mit diesem oder jenem Laute einer Sprache etwan für ein Begriff verknüpft ist. Man muß im Stande seyn, einen Text seiner äußern und innern Beschaffenheit nach zu prüfen. Hiezu gehöret eine Einsicht in die Regeln der **Redekunst** eine gesunde **Logik**, eine Känntniß der **Psychologie** und **Moral**. Zu allen diesen Sachen giebt es gnungsame, mündliche und schriftliche Anweisung, auf niedern und höhern Schulen. Wir glauben nicht, unsere Anforderung an einen Candidaten der singenden Setzkunst übertrieben zu haben. Wir verlangen so wenig, daß er das Corpus Juris, die Botanick, Heraldick, Gnomonick ꝛc. inne haben müsse, als man jemals verlanget hat, daß ein Rechtsgelehrter die aretinische Solmisation, oder ein Arzt die Lehre vom Recitativ verstehen

stehen müsse. Es gehöret Zeit und Uebung genug darzu, in einer Sache vortrefflich zu werden;

et Fuge ceu pestem, τὴν πολυπραγμοσύνην.

§. 5.

Ohne die Wissenschaft der Harmonie ist es so wenig möglich, in der Instrumental- als Vocalmusik, was tüchtiges zu Stande zu bringen. Dieses kann nur von den Stutzerchen im Reiche der Musen geleugnet werden, und sie haben Recht, es zu leugnen, weil ihr Satz in allen Zeilen von harmonischen Fehlern wimmelt. Wenn diese leichte Männerchen ihre groben Schnitzer annoch beschönigen, und unter dem würdigen Vorwande verbergen wollen, als wenn das Genie von den strengen Regeln des Satzes unterdrücket würde: so ist dieses um so viel lächerlicher, weil sie just noch keine Proben von ihrem Genie dargeleget haben, und weil man weiß, daß die größten Genies Deutschlands, alle annoch lebende berühmte Oper- und Kirchencomponisten in Berlin, Dresden, Hamburg und London ꝛc. nicht weniger Profeßion von der guten Harmonie machen, als vom schönen Gesange. Ohne diese glückliche Verbindung würden sie niemals zu dem Ruhme gelanget seyn, den sie besitzen, und niemals Deutschland, ihrem Vaterlande, den Vorzug in der Musik vor allen andern Nationen zuwege gebracht haben. Dieses läßt sich allenfalls demonstrativisch erweisen. Aber es ist nicht jedermann erlaubt, nach Corinth zu gehen, und der Fuchs lachte über seine Brüder, als er den Schwanz verlohren hatte.

§. 6.

Die Känntniß der verschiedenen jetzt gebräuchlichen Instrumente ist nöthig, um für jedes bequem zu setzen. Hierzu wird nicht erfodert, daß man sie alle mit besonderer Fertigkeit spiele. Es besitzen sehr viele diese Fertigkeit, ohne deswegen im Stande zu seyn, was gescheides dafür zu schreiben. Das nützlichste Instrument bey der Singcomposition ist das Clavier, weil man alle verschiedene Stimmen darauf haben und probiren kann. Wer nichts mehr als die Natur und Beschaffenheit der Geige, Flöte und Oboe ꝛc. kennet, ohne diese Instrumente zu spielen, muß sich mit allen Passagen von einer gewissen Gattung unverworren lassen. Es gehören auch solche nicht einmal in Ripienstimmen. Man componire sangbar, und überlasse es dem Solospieler und Concertisten, sich und sein Instrument zu seiner Zeit, in seiner Stärke hören zu lassen. Bey der Singcomposition ist der menschliche Gesang der Hauptgegenstand; die Instrumente dienen nur zur Begleitung. Man kann den Geigen genug zu thun geben, und die schönste Zusammenstimmung zuwegebringen, ohne eine Anzahl Spieler von verschiedner Fähigkeit, mit Gefahr bis an den Steg hinaufklettern

zu lassen, ohne den Gesang in beständigen Luftsprüngen und Cabriolen fortzuführen, und was dergleichen Charletanerien mehr sind.

§. 7.

Ob man müsse singen können, um Singmusik zu machen? Ohne Zweifel muß man singen, und zwar gut singen können, ob man gleich nicht von einem Singcomponisten die Stimme und Fertigkeit eines Sängers von Profeßion fordern darf. Es ist zu dem Ende gut, wenn man in der Jugend Gelegenheit gehabt hat, geschickten Singübungen beyzuwohnen. Ich sage **geschickten Singübungen**; denn diejenigen Herren Cantores und Chorregenten, welche selbst noch Unterricht gebrauchen, sind ohne Zweifel nicht die Leute, welche andern Unterricht geben, und tüchtige Sänger ziehen können. Weil aber auch die guten Singstunden annoch sehr eingeschränkt zu seyn pflegen: so ist es nöthig, die Singkunst für sich selbst mit Fleiß zu treiben. Man hat die beste Gelegenheit dazu, seit der Herr Agricola das vortreffliche Werk des Herrn **Tosi von der Singkunst** durch seine eigne Anmerkungrn noch vortrefflicher gemacht, und dem Publico mitgetheilet hat. Man muß die Natur der menschlichen Stimme und des Gesanges studiren; auf den Unterschied der Sing- und Spielmelodien Acht haben; Compositionen von allerhand guten Meistern, geistliche und weltliche, Adagios und Allegros, Arien und Recitative ꝛc. mit Verstand durchsingen, sich solche auf dem Claviere aus der Partitur accompagniren, auf das vorzüglich schöne in einem jeden Stücke aufmerksam werden, und sich vermittelst dieser Uebung, die man nicht zeitig genug anfangen kann, seinen Geschmack zu bilden suchen. Kommt ein geschicktes Naturell, eine muntre lebhafte Einbildungskraft zu dieser Singübung hinzu; wechselt man diese mit einer Uebung im Singcomponiren selbst unermüdet ab: so kann man sich nichts anders als was gutes und vortheilhaftes versprechen.



Erstes Hauptstück.

Von dem prosodischen Ausdruck eines Textes, oder von der Mechanik der Singcomposition.

Erstes Capitel.

Vom Tonmaße der Sylben und den Klangfüßen überhaupt.

§. 1.

Die Erfahrung lehret, daß, wenn zwo Sylben, in Ansehung der zu ihrer Aussprache gehörigen Zeit, gegen einander betrachtet werden, entweder zu der einen mehr Zeit als zu der andern, oder zu eben derselben Sylbe bald mehr, bald weniger Zeit erfordert wird. Es entspringen hieraus dreyerley Gattung von Sylben, lange, kurze und gleichgültige.

§. 2.

Lange Sylben sind, die in der Aussprache mehr Zeit als die nächst vorhergehende oder nächst folgende Sylbe, erfordern. Ihr Zeichen ist ¯. Aus dem Gegentheile fließt die Erklärung kurzer Sylben. Das Zeichen dieser letzten ist ˘. Nach dem vorhergehenden sind, vermöge der allgemeinen Erfahrung, in den Wörtern:

gĕneīgt, bĕrēdt, gĕwāgt,

die ersten Sylben kurz, und die letzten lang. Hingegen sind in folgenden Wörtern:

wāllĕt, Schāttĕn, wēiſĕ,

die ersten Sylben lang, und die lezten kurz.

§. 3.

Gleichgültige (willkührliche, ungewisse, gemeine oder zweifelhafte) Sylben sind, welche bald mehr, bald weniger Zeit in der Aussprache weg-

 nehmen,

nehmen, und also lang und kurz gebrauchet werden können. Hieher gehören nicht nur die meisten einsylbichten Wörter, sondern auch die letzten Sylben in gewissen mehrsylbichten Wörtern, z. E. ger in ewiger ist gleichgültig, indem man sagen kann:

– ◡ ◡ – ◡ – ◡ ◡ –
ewiger Vater, und ewiger Beherrscher.

§. 4.

Die Länge und Kürze der Sylben wird mit einem Worte das Sylben- oder Tonmaß, die Quantität oder Tongröße, ingleichen das Zeitmaß der Sylben oder Wörter genennet.

§. 5.

Wenn man zwo oder mehrere Sylben, von einerley oder verschiedener Quantität, in einem oder mehrern Wörtern, zusammen nimmt: so wird eine solche Anzahl von Sylben ein Fuß, Klangfuß, Tonfuß oder metrischer Fuß genennet. So machen z. E. die beyden Wörter mein Gott! einen Klangfuß, und jedes einzelne Wort, das mehr als eine Sylbe hat, enthält auch einen Klangfuß, z. E. Seele; Erlöser. Die Lehre von dem Tonmaße, und den Klangfüßen wird mit einem Namen Prosodie genennet.

Zweytes Capitel.

Vom Tonmaße in der deutschen Sprache besonders.

Erster Abschnitt.

Von einsylbichten Wörtern.

§. 1.

Alle einsylbichte Wörter können, überhaupt davon gesprochen, lang oder kurz gebrauchet werden, nachdem es der grammatische Zusammenhang in Ansehung der Folge erfordert.

α) Exempel.

Von den Artickeln: der, die, das, des, der, dem, den, und ein. Siehe wegen ein den II Abschnitt. §. 21. Anmerkung.

Der

Der nahe Streit wird schröcklich werden.

Hier wird der kurz gebraucht.

* *

Gott kennt und zeichnet selbst die Bahn

Die der Gerechte geht.

Hir ist nach dem Schemate des Dichters der lang, und die kurz, ob man gleich sonst lesen kann: die der Gerechte geht.

* *

Er schaut im Zorn den Sünder an;

Des Sünders Weg vergeht.

den und des sind kurz.

* *

Sein Grimm wird reden und sie schrecken,

Und des Messias Rächer seyn, und so weiter.

des ist lang; ob man gleich auch folgendergestalt lesen kann: Und des Messias ꝛc.

β) Exempel von den persönlichen und unpersönlichen Fürwörtern bey den Verbis:

ich, du, er, wir, ihr, sie, es, man.

Ich lieg, ich schlaf und ich erwache.

Ich ist die beyden erstenmale kurz, und das drittemal lang.

* *

Gott, zu dir erheb ich mich,

Ich vertraue nur auf dich.

Ich ist das erstemal kurz, und das andremal lang, und so weiter mit den andern Fürwörtern. Siehe den §. 5.

γ) Exem-

γ) Exempel von den Fürwörtern:

mein, dein, sein; mir, dir, ihm; mich, dich, ihn; uns, euch; selbst; ihr, sich. Siehe den §. 5.

Dir sollen alle Heyden dienen,
Die Erde sey dein Königreich.

Dir und dein sind kurz.

* *

Du sollst, wie Töpfe die zerschmeißen,
Die dein so sanftes Joch zerreißen.

Dein ist lang, wenigstens nach dem Schemate des Dichters, ob man sonst auch lesen kann: Die dein so sanftes ꝛc.

* *

Wenn ich zu dir in meinen Aengsten flehe.

Dir ist lang. u. s. w.

δ) Exempel von den Vorwörtern:

an, auf, aus, bey, durch für, gen, in, kraft, laut, mit, nach, nächst, nebst, ob, ohn, samt, um, von, vor, zu, ꝛc.

Er führet mich
Auf ewig grüne Weyden.

Auf ist kurz.

* *

So lang ich auf der Erde
Herr, deinen Namen preisen werde.

Auf ist lang.

* *

Du salbst mein Haupt mit deinem Oele.

Mit ist kurz.

* *

Mit verwaysten Tauben girren.

Mit ist lang.

u. s. w. Von der Quantität dieser Vorwörter in der Zusammensetzung siehe den zweyten Abschnitt §. 4. 5.

ε) Exem-

ε) Exempel von den Bindewörtern:

als, auch, daß, denn, doch, so, wenn, weil, zwar ꝛc.

Und ich hasse, Herr, und scheue
Jeden, der die Lügen liebt.

Das erstemal ist und lang, das andremal kurz, u. s. w.

ζ) Exempel von den Nebenwörtern:

bald, da, dort, heut, hier, ja, itzt, kaum, nein, nicht, wie, wo ꝛc.

Hier bin ich, Herr, den du schon längst gerufen.

Hier ist kurz; man kann es aber, wenn man den Vers anders lieset, auch lang machen:

Hier bin ich, Herr, ꝛc.

* *

Hier auf den beblümten Auen ꝛc.

* *

Sie schrien, und wurden nicht zu Schanden.

Nicht ist lang.

* *

Und laß sie den nicht überwinden.

Nicht ist kurz.

* *

Sie fliehn, doch dir entfliehn sie nie.

Nie ist lang.

* *

Nie zagt dein König in Gefahren.

Nie ist kurz, u. s. w. Siehe den §. 5.

η) Exempel von den Zwischenwörtern:

ach, auf, fort, o, weg, weh, wohl ꝛc.

Ach! zwar solches auszudenken.

Ach ist lang.

* *

Ach! damit wollest du durch deine Gnadenhand.

Ach ist kurz.

* *

O wie gesegnet, o wie heilsam ist!

O ist das erstemal kurz, und das andremal lang, ob man gleich auch das erstemal lesen kann: O wie gesegnet ꝛc. u. s. w. Siehe den §. 5.

§. 2.

So ist es mit dem Zeitmaaße der einsylbichten Wörter in Absicht auf die grammatische Wortfügung beschaffen. Diese Gleichgültigkeit aber leidet in Absicht auf den rhetorischen Vortrag ihre Ausnahmen, wie wir an seinem Orte in der Folge sehen werden. Wir haben nunmehro einige besondere Regeln von dem Tonmaaße der einsylbichten Wörter zu bemerken.

§. 3.

Alle folgenden einsylbichten Wörter sind natürlicher Weise lang, nämlich:

α) die vermittelst der Stutzung, Verbeißung oder Zusammenziehung aus zwoen Sylben entstanden sind.

Die Stutzung (*Apocope*) ist, wenn einem Worte am Ende etwas abgenommen wird, z. E.

hab, für habe.
wår, für wåre.
schön, für schönes.

Die Verbeißung (*Syncope*) ist, wenn in einem Worte etwas aus der Mitte herausgenommen wird, z. E.

drein, für darein.
stralt, für stralet.

Die Zusammenziehung (*Crasis*) ist, wenn man zwey einsylbichte Wörter in eines zusammenzieht, z. E.

im, für in dem.
vom, für von dem.
er hörts, für er hört es.

Einige Sprachlehrer begreifen die Verbeißung mit unter der Zusammenziehung, weil beyde Figuren einerley Verrichtung haben, mit dem bloßen Unterscheide, daß

die

die erstere sich nur auf ein Wort, die letztere aber auf zwey erstrecket. Uebrigens können von allen dergleichen Wörtern, die aus der Zusammenziehung zwoer Partikeln entstandenen einsylbigen Wörter, z. E. vom, im, rc. allezeit am bequemsten kurz gebrauchet werden. Bey den übrigen, z. E. er hörts, wär, stralt, rc. muß man das Gehör und die Rhetorik zu Rathe ziehen, um sie nicht ohne Ursach kurz zu machen.

β) Die einen Diphtongum oder Doppellauter enthalten, z. E.

aa, die Quaal,	eu, treu,
å, der Bår,	ey, frey,
au, der Traum,	ie, das Knie, tief, Glied,
ay oder ai, der Hayn, der May,	ô, schôn
åu, er dråut,	oo, das Loos,
ee, das Meer, die See,	ů, grůn.
ei, das Leid, nein,	

γ) Die beym Decliniren und Conjugiren, oder in denen mit ihnen verwandten Wörtern, ihren Vocalem in einen Diphtongum verwandeln, z. E.

Schwan, Schwåne,	Glut, glůhen,
hat, håtten,	Hof, hôflich,
Schlaf, schlåfrig,	Spur, spůren,
Tag, tåglich,	u. s. w.

δ) Die eine Position enthalten, d. i. worinnen auf den Vocalem mehrere Mitlauter folgen, z. E.

hoch, satt, ach! Stern, sich, mich, håltst, wågst, rc.

Anmerkung.

Wir untersuchen nicht, ob verschiedene hieher gehörige Wörter, auch nach andern Regeln zugleich, beurtheilt werden können.

ε) Worinnen der Vocalis, entweder vor oder hinter sich, mittelbar oder unmittelbar, durch ein h verstårket wird, z. E.

That, thue, Weh, Noth, Rath rc.

§. 4.

Man hat, nach allen diesen Regeln, beståndig den Wohlklang in Obacht zu nehmen, und das Gehör um Rath zu fragen. Da nåmlich eben derselbe Vocal in manchem Worte långer oder gezogener ausgesprochen wird, als in einem andern: so ist zu merken, daß ein Wort, wo der Vocal einen wenig

längern Laut hat, eher kurz gebrauchet werden kann, als dasjenige, wo der Vocal einen viel längern Laut hat; und umgekehrt, daß ein Wort, wo der Vocal einen wenig kürzern Laut hat, eher lang gebrauchet werden kann, als ein anders, wo der Vocal einen viel kürzern Laut hat. Z. E. die beyden Wörter That und Stadt sind alle beyde, nach der Regel, natürlicher Weise lang. Da aber das a oder ha in That, wie aa oder ah, nämlich wie Taat oder Taht, ausgesprochen wird: so ist das a in That unstreitig länger, als in Stadt, weil, wenigstens nach dem guten Dialect, nicht Staadt gesprochen wird. Ein anders ist das Wort Staat, welches einen gleich langen Laut mit That hat. Noch ein Exempel zu geben, so klingt das a in er jagt (*venatur*) weit gezogener oder länger, als in dem Nennworte: die Jagdt (*Venatio*). Jenes wird wie jaagt ausgesprochen, aber nicht dieses.

§. 5.

Noch sind natürlicher Weise alle einsylbichten **Wörter lang**, die für sich allein **stehen können, zur Antwort auf eine Frage oder sonst**, z. E.

α) Die **Nebenwörter**: ja, nein, nicht, wo, dort, hier, kaum ꝛc. Hieher gehören alle **von Adjectivis entspringende Nebenwörter**, als: froh, hold, sanft, frech, stolz, schlau, stark, schwach, hoch, tief, schön, falsch, wild, zart, rauch, u. s. w.

β) **Die Wörter**: der, die, das ꝛc. wenn solche für derjenige, diejenige, dasjenige; oder derjenige der, diejenige die, dasjenige das, gebraucht werden, z. E.

> Vergalt ich Böses **dem**, der friedlich mit mir lebte,
> Wenn **der**, der ungerecht mich zu verderben strebte,
> Auch litt und meine Rach empfand ꝛc.
>
> * *
>
> Fröhlich laß seyn in dir, **die** deinen Namen kennen.
>
> * *
>
> **Das** ist meine Freude, daß ich mich zu Gott halte.

γ) **Die persönlichen Fürwörter**: ich, du, er, wir, ihr, sie, **wenn solche einander entgegen gesetzet werden**, z. E.

> Denn **er** ist unser Gott, und **wir** das Volk seiner Weyde.
>
> * *
>
> Die Gottlosen rüsten sich wider die Seele des Gerechten; aber **du**, o Herr, bist ihr Schutz.

δ) **Die Zwischenwörter**: ach, auf, fort, o! weg, weh, wohl, ꝛc.

Kurz, alle einsylbichte Wörter, **die allein vorkommen**, können nicht anders als lang gebrauchet werden.

Zweyter Abschnitt.

Von zwey- und mehrsylbichten Wörtern.

§. 1.

Mit der Quantität der zweysylbichten Wörter setzet es wohl bey einem gebohrnen Deutschen keine Schwierigkeit. Wenn die eine Sylbe kurz ist, so ist unstreitig die andere lang; und gesetzt, beyde Sylben schienen lang zu seyn, z. E. Klarheit, Wahrheit, Klugheit rc. so ist doch gewiß, daß in vorhergehenden Wörtern, die erste Sylbe länger als die zweyte ist; und in diesem Falle, und in allen ähnlichen, ist die weniger lange Sylbe, sie mag zuerst oder zuletzt stehen, für kurz zu halten und zu gebrauchen. Die drey- und mehrsylbichten Wörter erfordern eher einige Regeln, weil daselbst mehrere lange und kurze Sylben zugleich vorkommen. Welche Sylbe von zwoen in einem vielsylbichten Worte vorkommenden langen Sylben, den herrschenden oder eigentlichen Ton führet, muß die Logik entscheiden. Doch in vielen Wörtern ist dieses gleichgültig. Hier folgen indessen einige Regeln, sowohl von dem Zeitmaaße zwey- als mehrsylbichter Wörter.

§. 2.

Wenn zwey einsylbichte Wörter zusammengesetzet werden, deren jedes, für sich allein betrachtet, lang ist: so bekömmt in der Zusammensetzung die erste den Ton, z. E.

Schlaftrunk,	Handschlag,
Selbstmord,	Laufbahn,
Pfingstfest,	Lobfest,
Reichstag,	Schußfrey, u. s. w.

Anmerkung.

Es geschieht in der Zusammensetzung gerade das Gegentheil von dem, was außer derselben vergeht, z. E. ich bin, ein Buch, der Schlaf, von dir, u. s. w.

Hier ist das erste einsylbige Wort allezeit nach der Grammatik kurz, und das andere lang.

§. 3.

Wenn ein zwey- oder mehrsylbichtes Wort, worinnen die erste Sylbe lang ist, mit einem langen einsylbichten Worte dergestalt zusammen gesetzet wird, daß das einsylbichte zuerst stehet: so entspringet daraus ein zur Musik unbequemes, zur Poesie aber noch unbequemers Wort, z. E.

Rathgeber, Kreutzzüge,
Nachtwache, Kriegsknechte,
Haushalter, u. s. w.

Stehet aber das einsylbige Wort zuletzt: so ist das Wort gut, z. E.

Thränenbach, Glockenschlag,
Gnadenwahl, Sterbetag,
Schäferstab, Wunderthat,
Heldenthat, Mittagsstern, u. s. w.

Dort sind die beyden ersten Sylben lang; hier ist die erste lang, und die zweyte kurz.

§. 4.

Die Partikeln: **ab, an, auf, aus, bey, dar, durch, ein, fort, für, gleich, heim, hin, her, kraft, laut, los, mis, mit, nach, ob, ohn, um, un, vor, ur, wahr, weg, will, zu** rc. sind in allen damit zusammengesetzten **Wörtern lang**, sie mögen getrennt, oder ungetrennt vorkommen. Es versteht sich die Trennung von denjenigen Partikeln, die getrennet werden können. Sollten hier noch einige Wörter ausgelassen seyn: so beliebe man solche hinzu zu denken.

Exempel.

ab, Abfall, laß ab, abzumartern, abhold, rc.

an, Anfall, fällt an, angeklagt, anzubeten.

Anmerkung.

Wenn wir die Quantität in läßt ab, und fällt an, dergestalt bemerket haben, daß das Zeitwort kurz ist: so wollen wir damit nicht sagen, daß solches nicht auch lang gebrauchet werden könne; und dieses kann geschehen, wenn zwischen das Zeitwort und die Partikel annoch etwas eingeschaltet wird, z. E.

Laß von deinen Sünden ab.

Man applicire dieses auf alle ähnliche Fälle, und alle folgende Partikeln, die von dem Zeitworte getrennet werden können.

auf, Aufbot, bringt auf, aufgebracht, auferwecken.
aus, Ausfluß, forscht aus, auserlesen, auserwählet.
bey, Beyleid, beygethan, beyzutragen.

Nimm aus: beysammen, beynahe, beyseiten, worinnen **bey** kurz ist.

dar,

dar, stellt dar, dargereichet, darzubringen.

Nimm aus: darnach, darzu, darwider, darbey, dargegen, darüber, darneben, darein, darnieder, darzwischen, ingleichen

dafür, für darfür

davon, für darvon.

worinnen dar kurz ist.

durch, Durchbruch, durchzubohren, durchgeforschet.

ein, Eintracht, ladet ein, einzuflößen.

fort, Fortgang, eilt fort, fortzupflanzen.

für, Fürspruch. Siehe vor; für in fürwahr und fürlieb ist kurz.

gleich, Gleichlaut, Gleichmaß, gleichfalls. Gleich in gleichwie ist willkührlich.

heim, Heimfarth, Heimweg, heimzuführen.

her, bringt her, treibt her, herzuzählen.

Nimm aus: hergegen herab, herunter, heran, heraus, herbey, herein, hervor, hernach, herum, herzu, rc. worinnen her, kurz ist.

hin, Hintritt, reißt hin, hinzufallen.

Nimm aus: hingegen, hinüber, hinweg, hinein, hinführo, hinunter, hinwieder rc. worinnen hin kurz ist.

kraft, kraftlos.

laut, lautbar.

los, läßt los, losgesprochen, loszulassen.

mis, Misgunst, Misverstand, Misgefallen.

mit, Mitleid, theilt mit, Mitgenossen.

nach, Nachdruck, ahmt nach, nachzufolgen.

ob, Obhut, liegt ob, obzuliegen.

ohn, Ohnmacht.

um, Umgang, reißt um, umzustoßen.

Nimm aus: umarmen, umfangen, umringen, umhalsen, umzingeln, umgeben, umher, umsonst, umhin rc. worinnen um kurz ist.

un, Unfug, Unbedacht, Unbestand, unerschrocken,

vor, Vorsicht, Vorhof, vorbereiten.

Nimm aus: vortrefflich, vorbey, voraus rc. vor diesem, vorhin, vorher, vor Alters, worinnen vor kurz ist.

ur, Urbild, Urquell rc.

wahr, nimmt wahr, wahrzusagen.

weg, Wegzug, reißt weg, wegzuschaffen.
will, Willkühr.

Nimm aus: willkommen, worinnen will kurz ist.

zu, Zustand, zugethan, zubereiten.

Anmerkung.

Mit dieser Partikel zu, muß das bey den Infinitivis gebräuchliche Wörtchen zu nicht vermischet werden, welches leztere gelegentlich kurz und lang gebrauchet werden kann, nach Beschaffenheit des folgenden Worts, z. E.

zu schauen, anzuschauen.

Hier ist zu kurz; aber in folgenden Exempeln ist es lang:

zu verzeihen, zu gehorchen.

Es wäre aber unstreitig gut, die eigentliche Quantität hievon folgendergestalt zu verzeichnen:

zu gehorchen, zu verzeihen.

Von den beyden kurzen ist zwar die erste allezeit lang, weil nach der zweyten kurzen eine lange Sylbe folget. Allein es ist doch gewiß, daß das zu allhier nicht so lang ist, als die mittlere Sylbe von gehorchen oder verzeihen. Nach dieser verschiedenen Länge hat man sich ohne Zweifel in der Musik zu richten.

Anmerkung.

Das Wörtchen **voll** ist in den damit zusammengesetzten Wörtern bald lang, bald kurz, z. E.

kurz.	lang.
vollziehen,	Vollmacht,
vollkommen	Vollmond,
vollbringen	vollfüllen,
vollständig	vollschütten,
vollenden,	vollstopfen, u. s. w.
vollstrecken, rc.	

§. 5.

Wenn die folgende Sylbe eines mit vorigen Partikeln zusammengesetzten mehr als zweysylbichten Worts lang ist: so entstehet daher ein **unbequemes Wort**, z. E.

ab, abbitten, abdanken, absterben rc.
an, anfallen, Anblicke, Anführer, anbeten,

auf, aufopfern, Aufnahme, aufwiegeln,
aus, Aussöhnung, ausschlafen, auslegen,
bey, Beyhülfe, beymessen, beytragen,
dar, darbringen, darreichen,
durch, durchdringen, durchstoßen, durchwischen,
ein, einflößen, Einsiedler, einflechten,
fort, fortlaufen, forteilen,
für, Fürsorge, fürbitten, Fürsprecher,
gleich, gleichgültig, gleichförmig,
heim, heimführen, heimsuchen,
hin, hinfallen, hinreißen,
her, herzählen, herbeten,
Kraft, Kraftlosigkeit,
los, loslassen, losgeben,
mis, mislingen, Mistrauen, misgünstig,
mit, mittheilen, Mithelfer, Mitleiden, Mitschuldner,
nach, nachrufen, Nachfolger, nachtheilig,
ob, obwalten, obliegen,
ohn, ohnmächtig ꝛc.
um, umstoßen, umformen,
un, unselig, unzählich, unendlich, unmöglich, unsinnig, unheilig, unbiegsam, unleidlich, ungünstig, unsinnig, unsäglich ꝛc.

Anmerkung.

Man pfleget in dergleichen verneinenden, mit un zusammengesetzten Wörtern, die Sylbe un insgemein kurz zu gebrauchen. Daß dieses, wenigstens logisch, nicht recht sey, ist leicht einzusehen, wenn man betrachtet, wie die Partikel un den ganzen Sinn bestimmt, und den in dem damit zusammengesetzten Hauptworte liegenden Begriff durchaus ins Gegentheil verwandelt. Folglich ist die erste Sylbe dieser Wörter in der Musik, nach Art der Redner, zu brauchen, wenn sich auch die Poeten nicht daran kehren.

voll, vollführen, vollfüllen,
vor, vorstellen, das Vornehmen, vortragen,
ur, urkunden, urtheilen,
wahr, wahrnehmen, wahrsagen,
weg, wegwaschen,
will, willfahren,
zu, zusprechen, zusagen, zurufen.

§. 6.

Vorhergehende Partikeln bleiben lang, wenn ſie auch vorne von einer andern Partikel einen Zuſatz bekommen; und wenn zwo ſolcher langen Partikeln zuſammengeſetzet werden, ſo iſt allezeit der Ton auf der letztern, z. E.

Mit einem Zuſatze vorne.	Zwo lange werden zuſammengeſetzt.	
˘ –	˘ –	˘ –
bevor,	anbey,	herum,
beur,	anheim,	hervor,
dafür,	daran,	herzu,
daher,	darauf,	hinab,
dahin,	daraus,	hinan,
davon,	herab,	hinauf,
demnach,	heran,	hinaus,
hievon,	herauf,	hinein,
hindan,	heraus,	hinweg,
verab,	herein,	hinzu,
veran,	herbey,	voran,
verun,	herdurch,	voraus,
verur, u. ſ. w.	hernach,	vorbey, u. ſ. w.

˘ ˘ –

Setze noch zu: hinterher
überein, u. ſ. w.

§. 7.

Wenn auf vorhergehende Doppelpartikeln, in der Zuſammenſetzung mit einem andern Worte, eine lange Sylbe folget: ſo entſtehet daraus ein unbequemes Wort, z. E.

˘ – – ˘	˘ – – ˘
anheimſtellen,	hervorbrechen,
beurlauben,	herzunahen,
darangehen,	hinabgehen,
daraufhalten,	hinanſteigen,
davontragen,	hinaufgehen,
herabſteigen,	hinausjagen,
herannahen,	hindanſetzen,
heraufſteigen,	hineinjagen,
herauspreſſen,	verabfolgen,
hereinbrechen,	veranſtalten,
herbeyſchaffen,	verunzieren,
herdurchwaten,	verurſachen,
hernachtraben,	vorausnehmen,
herumtragen,	vorbeyrauſchen, u. ſ. w.

Folget

Folget aber eine kurze Sylbe, so ist das Wort gut, z. E.

anheimzustellen,
herabzusteigen,
herausgepresset ꝛc.

§. 8.

Die mehrgedachten einsylbichten Partikeln werden kurz, wenn sie hinterwärts mit einer zweysylbichten Partikel verbunden werden, z. E.

dargegen,	herüber,
darnieder,	herunter,
darunter,	hinüber,
dawider,	hinunter,
dazwischen,	vorüber, ꝛc.

§. 9.

Die einsylbichten untrennbaren Partikeln: be, emp, ent, er, ge, ver und zer, sind in den damit zusammengesetzten zwey- drey- und mehrsylbichten Wörtern kurz, und ist die darauf folgende Sylbe lang, z. E.

be, bedrohn, beladen, begaben, befestigen,
emp, empfangen, empfehlen, empfindlos,
ent, entflammen, entflohen, entfernt.

Ausnahme in ent.

Wenn die Partikel ent eine Verneinung enthält, z. E. in

entladen, entweihen,
entehren, entheiligen,
entschuldigen, u. s. w.

so wird sie lang, weil der logische Hauptbegriff des Worts durch sie ausgedrücket wird. Sie zeiget nämlich das Gegentheil von

beladen, einweihen,
verehren, heiligen,
und beschuldigen, ꝛc. an.

Die hieher gehörigen Wörter müssen also unstreitig hiernach gehandhabet werden, wenn es auch gleich wider die Gewohnheit ist. Ihr Tractament haben sie mit denjenigen unbequemen musikalischen Wörtern gemein, worinnen die beyden ersten Sylben lang sind, und wovon an seinem Orte gehandelt werden wird.

er, erkühnen, erschöpfen, Erbarmen, Ersättigung,
ge, Gesang, Gefahr, gefallen, Gefälligkeit,
ver, Verdacht, verschonen, vergöttern, vereinigen,
zer, zerschmettern, zermartern, zerspalten.

§. 10.

Alle leztere Sylben eines Worts, welche vermittelst der Stuzung, Verbeissung oder Zusammenziehung aus zwoen Sylben entstanden sind, sind lang, als:

er verbat, für verbate,
es geschah, für geschahe,
er übergab, für übergabe,
er unterbrachs, für unterbrach es,
des Gemachs, für Gemaches.

§. 11.

In allen dreysylbichten Wörtern, worinnen die mittelste Sylbe kurz ist, und die erstere den Ton hat, kann die lezte willkührlich gebraucht werden, die Endsylbe mag beschaffen seyn, wie sie will, wenn diese Gleichgültigkeit nicht durch andre Regeln aufgehoben wird, z. E.

Aergerniß,	Rebensaft,	Donnerkeil,
Schäferinn,	Brüderschaft,	Trauernacht,
Asia,	Herzeleid,	Josaphat,
Bathseba,	zweifelhaft,	Goliath,
Gotteshaus,	Lasterbahn,	tugendsam,
Erdenkreis,	Jammerthal,	Gabriel,
Abraham,	Himmelreich,	Glockenschlag,
wandelbar,	Heiligung,	Ungemach,
kummervoll,	eingeweiht,	Zärtlichkeit,
Sündenweg,	Gegenschein,	Wiederhall,
Mayenthau,	fürchterlich,	Osterlamm,
Biedermann,	Trauermahl,	Eigenthum,
Dankbarkeit,	Widerstand,	Friedensstab,
Heucheley,	Tummelplaz,	Hinterhalt. u. s. w.

In zweifelhaften Fällen braucht man die lezte Sylbe lieber allezeit lang.

Hat aber die lezte Sylbe den Ton, so kann die erste lang und kurz gebraucht werden, z. E.

prophezeyt	Paradieß	Pelican.
benedeyt	Cabinet	
Diamant	Mithridat	
Rosmarin	Medicin	

Anmerkung.

Wenn das die mittlere Sylbe kurz habende dreysylbichte Wort aus einer fremden Sprache herrühret, und in selbiger die lezte Sylbe lang hat: so bleibt diese auch

auch im Deutschen lang. Die erste wird alsdenn willkührlich. Hieher gehören die eben angeführten Exempel:

Paradieß,
Mithridat, u. s. w.

§. 12.

Wenn in einem dreysylbichten Worte die mittelste Sylbe den Ton hat, so sind die beyden äußersten Sylben kurz, und solche können nicht anders als so behandelt werden, z. E.

betaget, verzagte, erscheinen.

§. 13.

In allen viersylbichten Wörtern, worinnen die zweyte Sylbe den Ton hat, kann die lezte lang und kurz gebrauchet werden, wenn diese Gleichgültigkeit nicht durch andre Regeln aufgehoben wird, z. E.

Vermessenheit	Emanuel,
America,	Lukretia,
Beherrscherinn	Trompetenschall,
veränderlich,	Belustigung,
Genossenschaft	Gedächtnißtag,
Verrätherey,	u. s. w.

Siehe den 19 §. (β) von gewissen Wörtern, die hieher zu gehören scheinen.

§. 14.

In allen viersylbichten Wörtern, worinnen die erste und dritte Sylbe gleich lang sind, müssen diese Sylben ausdrücklich so und nicht anders behandelt werden, an statt daß in denen, wo die dritte länger als die erste ist, die erste auch kurz gebrauchet werden kann, z. E.

hier sind die erste und dritte gleich lang.	hier ist die dritte länger als die erste.
niedersinken,	prophezeyen
nachzufolgen,	benedeyen,
Missethäter ꝛc.	Osianna.

§. 15.

In allen viersylbichten Wörtern, worinnen die beyden mittelsten kurz sind, sind die erste und vierte gleich lang, z. E. Todesgefahr, Schwanengesang.

Siehe den 19 §. (β) von gewissen Wörtern, die hierher zu gehören scheinen.

§. 16.

Alle Endsylben in **e**, **el**, **eln**, **els**, **elst**, **elt**, **end**, **em**, **en**, **er**, **erm**, **ern**, **erst**, **ert**, **es**, **est** und **et**, sind in zwey- und mehrsylbichten Wörtern kurz, wenn keine andere Regel oder Gewohnheit in der Aussprache dazwischen kömmt, und sind folglich alle andre Endsylben entweder lang oder willkührlich, z. E.

e, ich liebe, ehre,
el, edel, Tadel
eln, seegeln,
els, des Adels,
elst, du tadelst,
elt, er tadelt,
end, Abend,
em, seinem, deinem,
en, stranden, erschallen, Amen,
er, Bruder, Schwester,
erm, unserm, euerm,
ern, unsern, euern, zerschmettern,
erst, du belagerst, verhinderst,
ert, er belagert, verzögert,
es, des Weines, des Wassers,
est, du weinest, lachest,
et, er weinet, lachet.

§. 17.

In Wörtern, wo **Positionen**, **Diphtongen**, oder **mit einem h verstärkte Vocale**, gegen **einfache Sylben** (*) aufstoßen, sind allezeit diejenigen Sylben lang, die die Position, den Diphtongen oder den verstärkten Vocal enthalten, z. E.

sterben, fallen, folgen,
dräuen, hören, scheuen,
Thaten, mahlen, sich sehnen rc.

(*) Ich nenne **einfache Sylben**, wo entweder nichts mehr als ein einziger Vocal mit einem einzigen Consonante vorhanden ist, oder wo selbiger nicht mehr als einen Consonanten auf jeder Seite neben sich hat.

Was nach andern Regeln und Anmerkungen ausgenommen werden kann, ingleichen die Collisionen mancher Regel mit einer andern, übergehen wir sowohl hier als anderswo, weil dergleichen Sachen in die Augen fallen, und an zweifelhaften Fällen ein jeder das Gehör und den Gebrauch zu Rathe ziehen muß.

Uebri-

Uebrigens kann man zur vorhergehenden Regel noch alle diejenigen Wörter ziehen, worinnen zwar der Vocal nicht offenbar mit einem h verstärkt ist, aber in der Aussprache doch die Art eines damit verstärkten Klanges hat, z. E.

sagen, loben, Spuren,
geben, leben, Vater, ꝛc.

indem diese Wörter in der That klingen, als:

sahgen, lohben, Spuhren ꝛc.

§. 18.

In Wörtern, die aus einer fremden Sprache herstammen, behält man das in selbiger gewöhnliche Tonmaaß bey, z. E.

Cŭpīdō, mit dem Ton in der Mitte; nicht Cūpĭdŏ, mit dem Ton auf der erstern Sylbe, nach dem französischen Cupĭdon. Da das Wort lateinischer Abkunft ist: so geht das in dieser Sprache gewöhnliche Zeitmaaß bey uns vor.

Man nehme aus: Năjădĕn, mit dem Accent in der Mitte, und nicht Năjădĕn, mit dem Accent auf der ersten Sylbe.

ferner Mŭsĭk, mit dem Ton auf der letzten; nicht Mūsĭk, mit dem Ton auf der ersten, wie die Böhmen ꝛc. sprechen, ob man gleich sonst Physĭk, Lōgik, ꝛc. mit dem Ton auf der ersten Sylbe, ausspricht. u. s. w.

Zu dieser Regel gehören sonsten auch die Wörter, wo sich zween Vocales einander begegnen, und wovon der erste kurz ist, z. E. Kyrie, Gloria, Diana, u. s. w.

Man nehme hievon aus:

Jeremīăs, Jesăīăs ꝛc.
Deidamia, Iphigenia, Pavia ꝛc.
Siōn, Goel, Ixion, Thalia, ꝛc.
Penthiselēă, Chariclea, ꝛc.

§. 19.

Es giebt verschiedene drey- und viersylbichte Wörter, deren Tonmaaß nicht gnugsam entschieden ist, z. E.

α) alle dreysylbichte Wörter in ame, are, ose, ꝛc. als:

einsăme, beugsăme, wachsăme, ꝛc.
dankbăre, fühlbăre, kundbăre ꝛc.
gottlŏse, kraftlŏse, fühllŏse ꝛc.

die mittelste Sylbe wird von einigen kurz, von andern lang gebrauchet. Man findet alles beydes bey den Poeten. Welches ist Recht? Ich will dieses einen

Sprachlehrer entscheiden lassen. Der Componist braucht diese Wörter in Versen, wie sie der Poet gebraucht hat; und in Prose, nachdem er es am bequemsten findet.

Anmerkung.

Mit vorhergehenden Wörtern, worinnen die mit ame, are, ose ꝛc. zusammengesetzten Wörter einsylbicht sind, müssen diejenigen nicht vermischet werden, worinnen solche zweysylbicht sind, z. E.

offenbārĕ, sinnenlōsĕ, ꝛc.

Hier sind ba und lo allezeit lang. Doch gehören diese Wörter, weil sie viersylbicht sind, nicht einmal hieher. Vielleicht aber ließe sich das eigentliche Tonmaaß der dreysylbichten hieraus erklären; ob man gleich in den dreysylbichten verwandten Wörtern auch spricht: Dānkbărkeit; Ēinsămkeit ꝛc. mit dem Ton auf der ersten Sylbe, und Verkürzung der mittlern.

β) Zweifelhafte viersylbichte Wörter, sind z. E.

Mühseligkeit, Scharfsinnigkeit, Barmherzigkeit, Ernsthaftigkeit, Halsstarrigkeit ꝛc. ingleichen:

Absonderung, Faullenzerey, Abgötterey, ꝛc.

Einige machen die beyden mittlern Sylben kurz, und folglich die beyden äußersten lang. Andere machen die erste und dritte kurz, und die zweyte und vierte lang. Nach meinem Bedünken hat es weder der eine, noch der andere getroffen, und müssen die beyden ersten Sylben lang seyn, die dritte kurz, und die vierte kann lang und kurz seyn, wenn auch gleich die Wörter, in Absicht auf die beyden ersten Sylben, dadurch unter das Register der unbequemen Wörter kommen. Wer die Sylben nach ihrer logischen Bedeutung zergliedert, und die Wörter zugleich nach ihrem Ursprung betrachtet, und sie deswegen auf drey Sylben zurücke führet, z. E.

müh = selig; scharf = sinnig ꝛc.

wird die Ursache davon einsehen.

§. 20.

Wir wollen noch einige zwey= drey= und viersylbichte Wörter bemerken, deren Tonmaaß zwar nicht unentschieden, aber doch willkührlich gebraucht wird, z. E.

wārŭm? und wărūm?
alsbald,
darum,
obschon,
durchaus,
Compaß,
Taback,

Jēhŏvă, und Jĕhŏvā,
Āllĕlŭja, und Ăllĕlŭjā,
lēbĕndĭg, und lĕbēndĭg, u. s. w.

Unse=

Unsere Gedanken hierüber sind:

daß die Wörter: **warum**, **darum** und **alsbald**, allezeit den Ton auf der leztern Sylbe haben müssen, wenn sie ganz alleine stehen, weil man im Reden und in der Musik auf keiner kurzen Sylbe absetzen kann, und man zu dem Ende sogar wirklich kurze Sylben, bey vollkommenen Ruhepuncten, accentuirt, wie man an einem Orte sehen wird. Die weiblichen Schlußfälle in Recitativen nehmen wir hievon aus.

Gehet aber etwas vorher, oder folget noch etwas nach, so gebraucht man diese Wörter, nachdem es die Bequemlichkeit und der gute Zusammenhang erlaubt.

* *

Ŏbschōn, **dŭrchāus** und **Cŏmpāß** mit dem Tone auf der lezten Sylbe sind bey den Poeten gebräuchlicher, als auf der ersten. In Ansehung des lezten Worts saget man: **Seēcŏmpāß**, und eben so **Schnūpftabāk**, die äußersten Sylben lang; und nicht **Seēcōmpăß**, **Schnūpftābăk**, die äußersten Sylben kurz, welches die eigentliche Quantität der Wörter **Compaß** und **Tabak** zu bestimmen, dienet.

* *

In den Wörtern **Jehova** und **Alleluja** richtet man sich in Versen nach dem Poeten, und in Prosa nach seiner Bequemlichkeit. Am Ende und zu Dehnungen ist ohne Zweifel **Jĕhŏvā** und **Allĕlūjā**, mit dem Tone auf der lezten Sylbe bequemer, als die andere Quantität, wodurch die Wörter zu weiblichen Klangfüßen werden.

* *

Lebendig, weil es von **Leben** herkömmt, hat ohne Zweifel die erste Sylbe lieber lang, als kurz, ob es gleich alsdenn unter den unbequemen Wörtern einen Platz bekömmt. Zu einer Dehnung ist alsdenn sowohl die erste als mittlere Sylbe geschickt. Einige sprechen lĕbēndĭg, die mittlere kurz, und die äußersten willkührlich. Dieses ist schlechterdings wegen der Analogie der Wörter falsch. Man sagt nicht īnwĕndīg, aūswĕndīg, mit Verkürzung der mittlern. Die beyden ersten Sylben sind lang.

* *

Mir fällt noch das Wort **etwas** ein, welches einige mit Verkürzung der ersten Sylbe gebrauchen. Dieses ist ohne Zweifel falsch, und muß der Accent so gut auf der ersten Sylbe liegen, als in dem Worte: **etliche**. Siehe §. 21.

§. 21.

Es giebt endlich Wörter, die eine verschiedene Bedeutung, und unter der einen lang, unter der andern kurz sind, z. E.

gēbĕt (date)
ālsŏ (ergo)
dāmĭt (mit dieser Sache)
eīnmăl (semel)

} haben den Ton auf der ersten Sylbe.

und das Gĕbēt (preces)
ălsō (adeo)
dămīt (auf daß)
eĭnmāl (aliquando)

} haben den Ton auf der letzten Sylbe.

Anmerkung.

Die Artikel ein, eine, und in den übrigen Endigungen eines, einer, einem, einen, sind zwar in der grammatischen Zusammensetzung willkührlich; in der Declamation und der Musik aber nicht, um nicht mit den Zahlwörtern: ein, eine, einer, eines etc. vermischet zu werden. In den Zahlwörtern sind die Sylben ein allezeit lang; in den Artikeln aber kurz. Wenn man uns, nach einer gewissen Beobachtung, die wir selbst in der Folge vorbringen werden, den Einwurf macht: daß zwo Sylben von gleicher Größe unmöglich sind, und daß folglich unter den zwoen, nach unsrer Anmerkung, kurzen Sylben in den Wörtern: eĭn Gĕbōt, die erste, nämlich ein, weniger kurz, als die folgende Ge, und also in Ansehung derselben lang ist: so dienet zur Antwort, daß, wenn wir ein auf diesen Fuß für lang annehmen, diese Sylbe ein doch nicht so lang als bot in Gebot ist, und daß man deswegen unter langen und weniger langen einen Unterscheid machen, und also ein in Absicht auf bot als kurz betrachten muß. Man applicire dieses auf eine etc. zum Exempel, eĭnĕ Tūgĕnd. Die Sylbe ei in eine ist weniger kurz als ne, und deswegen respective lang; aber sie ist nicht so lang als die erste Sylbe von Tugend. Der Musikus hat Mittel genug an der Hand, mehr als der Redner, die unbestimmenden Artikel ein, eine etc. von den allezeit bestimmenden und eine gewisse Anzahl von Dingen bemerkenden Zahlwörtern, zu unterscheiden, und die Deutlichkeit des Vortrags verbindet ihn, es zu thun. Die Derivata von dem Zahlworte ein richten sich alle nach dem Nomine simplici, z. E. einmal, einfach etc. Eben so muß man übrigens sagen zwēymăl, drēymăl etc. mit dem Accent auf der ersten Sylbe, und nicht zwĕymāl, drĕymāl etc. mit dem Accent auf der letzten Sylbe, wie einige, und sogar auch Poeten, ihrer Bequemlichkeit wegen, zu thun gewohnt sind.

§. 22.

Wir übergehen die fünf- und mehrsylbichten Wörter, theils, weil dergleichen selten vorkommen, und die meisten auch zur Musik und Poesie unbequem sind; theils, weil ihr Tonmaaß, woferne welche vorkommen, demjenigen keine Mühe machen kann, der solches von ein zwey- drey- und viersylbichten Wörtern gehörig zu bestimmen weiß.

Drittes Capitel.

Von den Klangfüßen der deutschen Sprache besonders.

§. 1.

Die aus der Vermischung der langen und kurzen Sylben entstehende Klangfüße sind:

1) der **Trochäus** oder **Choräus**. Selbiger besteht aus einer langen und kurzen Sylbe, z. E.

– ◡, – ◡
Leben, Friede.

Mit diesem Fuße ist, in Ansehung des musikalischen Gebrauchs, einerley

2) der **Spondäus**, welcher aus zwoen langen Sylben besteht, z. E.

– –, – –
Abkunft, Eintracht.

Wenn man die zweyte Sylbe als lang betrachtet, so geschieht solches in Absicht auf die grammatische Zusammensetzung; nicht aber in Ansehung des Accents in der Aussprache, nach welcher nur die erste lang ist, und nicht die zweyte, nämlich

– ◡, – ◡
Abkunft, Eintracht

3) Der **Jambus**. Selbiger besteht aus einer kurzen und langen Sylbe, z. E.

◡ –, ◡ –
Geduld, vergnügt.

Er ist also das Gegentheil vom Trochäo.

4) Der **Dactylus** besteht aus einer langen und zwoen kurzen Sylben, z. E.

– ◡ ◡, – ◡ ◡
gütiger, herrlicher.

Da in dreysylbichten Wörtern, die den Accent auf der ersten Sylbe haben, nach obigen Anmerkungen, die letzte willkührlich ist: so ist aus dieser Ursache mit diesem Tonfuße verwandt oder einerley

5) der Amphimacer, der aus einer kurzen Sylbe zwischen zwoen langen besteht, z. E. Zeītlĭchkeīt, Wāndĕrschāft.

Man kann nämlich sowohl sagen:

gūtĭgēr, als Zēĭtlĭchkeit ꝛc. d. i. gütiger zum Amphimacer, und Zeitlichkeit zum Dactylus machen.

6) Der Anapästus besteht aus zwoen kurzen und einer langen Sylbe, z. E.

prŏphĕzeȳn, hĭntĕrgēhn.

Da in dreysylbichten Wörtern, die den Accent auf der letzten Sylbe haben, die erste auch lang gebraucht werden kann, wie in dem Capitel vom Sylbenmaaße gelehrt worden; so kömmt der Anapäst mit dem Amphimacer gewissermaßen überein, aber nicht mit dem Dactylo.

7) Der Amphibrachys besteht aus einer langen Sylbe zwischen zwoen kurzen, z. E. vĕrwāysĕt, ĕrhēbĕn.

Dieses sind die einfachen Klangfüße der Singkunst. Nun kommen die zusammengesetzten.

8) Der Ditrochäus oder Dichoräus besteht aus zween Trochäis, z. E.

nāchzŭāhmĕn, āufĕrstāndĕn.

Mit diesem Tonfuße kömmt in der Musik gewissermaßen überein

9) der Pyrrichio-Trochäus, sonst *Paeon tertius* genannt, welcher aus zwoen kurzen und einem Trochäo besteht, z. E.

prŏphĕzēyĕn, bĕnĕdēyĕn,

weil die erste Sylbe auch lang gebraucht werden kann, nämlich

prōphĕzēyĕn, bēnĕdēyĕn.

10) Der Dijambus besteht aus zween Jambis, z. E.

Bĕsānftĭgūng, Vĕrthēidĭgūng.

Weil in Wörtern, worinn der eigentliche oder herrschende Accent auf der zweyten Sylbe liegt (§. 13.), die vierte willkührlich ist; so kömmt mit diesem Fuße überein

11) der

11) der **Jambo-Pyrrichius**, sonst *Paeon secundus* genannt, welcher aus einem Jambo und zwoen kurzen Sylben besteht, z. E.

⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
gefährlicher, Vertheidiger.

In dem Dijambo nämlich kann die letzte Sylbe auch kurz; in dem Jambo-Pyrrichio aber auch lang gebrauchet werden, als:

⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑
Besänftigung, und Vertheidiger.

12) Der **Choriambus** oder **Trochäo-Jambus** besteht aus zwoen kurzen Sylben zwischen zwoen langen, z. E.

– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –
Todesgefahr, Schwanengesang.

§. 2.

Außer diesen bequemen Klangfüßen giebt es noch verschiedene unbequeme, z. E.

1) Derjenige, der aus zwoen langen Sylben und einer kurzen besteht, z. E.

– – ⏑ – – ⏑
anbeten, fürbitten.

2) Der aus zwoen langen Sylben zwischen zwoen kurzen besteht, z. E.

⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑
anheimstellen, verabreden.

3) Der aus zwoen langen Sylben, einer kurzen und langen besteht, z. E.

– – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
Barmherzigkeit, Abgötterey.

die letzte lange kann auch kurz gebraucht werden, als Bārmhērzĭgkeĭt, Ābgöttĕrĕy, wie bereits oben gelehret ist.

4) Der aus drey langen und einer kurzen Sylbe besteht, z. E.

– – – ⏑ – – – ⏑
unbarmherzig; unaussöhnlich.

dieser letzte Fuß ist der wenig unbequemste unter allen, wenn er in einzelnen **Wörtern** vorkömmt. Entsteht er aber aus der **Verbindung mehrer Wörter**, z. E.

auf daß er **uns Gott opferte.**

so ist dieser Klangfuß der unbequemste unter allen. Die beyden entgegengesetzten langen Wörter **uns** und **Gott** machen dem Componisten schon zu schaffen. Nun kommt die erste Sylbe von **opferte**, welche lang ist, noch dazu. Was ist das für eine ungeschickte Folge von Wörtern?

Den ersten dieser Klangfüße pfleget man Antibachium zu nennen, weil seine äußerliche Quantität mit dem lateinischen Klangfuße dieses Namens übereinkömmt, z. E. lŭgērĕ.

Den zweyten nennet man aus einer ähnlichen Ursache Antispastum, und betrachtet die Quantität wie in rĕcūsārĕ.

Den dritten nennet man *Epitritum tertium*, oder, wenn die letzte Sylbe kurz gebraucht wird, *Ionicum maiorem*, und betrachtet die Quantität wie in āduērsĭtās oder fōrtīssĭmŭs.

Den vierten nennet man *Epitritum quartum*, und betrachtet die Quantität, wie in āduēntārĕ.

Wenn man aber bedenket, daß, nach unsrer itzigen Aussprache des Lateins wenigstens in der prosaischen Declamation und in der Musik,

1) Der Antibachius als ein Amphibrachys ausgesprochen wird, nämlich lŭgērĕ.
2) Der Antispastus wie ein Ditrochäus, nämlich rēcŭsārĕ;
3) Der *Epitritus tertius* und *Ionicus maior* als ein Dijambus oder Jambo-Pyrrichius, nämlich ăduērsĭtās und fŏrtīssĭmŭs,
4) Der *Epitritus quartus* als ein Ditrochäus, nämlich āduĕntārĕ,

und diese Tonfüße also im Lateinischen sehr bequem sind: so sind diese Benennungen, in Absicht hierauf, ohne Zweifel nicht die genauesten. Ich begnüge mich, sie als unbequeme drey- und viersylbichte Tonfüße aufzuführen, ohne sie mit einem besondern eignen Namen von einander zu unterscheiden. Indessen giebt es dennoch unter den lateinischen Klangfüßen, die vorhergehende Namen führen, Exempel, die mit unsern deutschen Exempeln übereinkommen. Aber diese Uebereinstimmung rühret von einer logischen Ursache her, wie man im Capitel von der lateinischen Sprache sehen wird, nicht von der äußerlichen Form, nach unsrer Aussprache des Lateins.

§. 3.

Wenn wir mehrere Klangfüße angeführet haben, als man zur Composition eines musikalischen Textes wirklich nöthig hat: So ist solches theils deswegen geschehen, weil verschiedene Versarten daher ihren Ursprung nehmen, theils weil alle diese Klangfüße, in den vorhin erklärten prosodischen Regeln, in einzelnen Wörtern in der That vorkommen. Denn sonst brauchet man nicht mehr als die drey Klangfüße, den Trochäum, Jambum und Dactylum aufs genaueste zu kennen, indem alles, was nur in der Musik gemacht werden kann, sich in selbige auflösen läßt, wie man aus der Folge sehen wird.

§. 4.

§. 4.

Die Klangfüße werden in männliche und weibliche unterschieden.

Ein männlicher Klangfuß ist, der sich mit einer langen Sylbe endigt. Das Muster derselben ist der Jambus, gĕwāgt, welcher in der Musik einen Tact gilt. Der Aufschlag wird nicht gerechnet.

Ein weiblicher Klangfuß ist, der sich mit einer kurzen Sylbe endigt, das Muster derselben ist der Trochäus, wāgĕt, welcher einen Tact gilt.

Zu den männlichen Klangfüßen gehören,

der Amphimacer, Ēwĭgkēit; gilt in der Musik zween Tacte.
der Anapästus, bĕnĕdeȳn; gilt einen Tact.
der Dijambus, Gĕlāssĕnhēit, gilt zween Tacte.
der Choriambus, Stērnĕngĕrūst, gilt zween Tacte.

Zu den weiblichen Klangfüßen gehören:

der Spondäus, Bēystānd, gilt einen Tact.
der Amphibrachys, bĕsēufzĕn, gilt einen Tact.
der Ditrochäus, āufĕrwēckĕt, gilt zween Tacte.
der Pyrrichio-Trochäus, bĕnĕdēyĕn, gilt einen Tact.

1) Anmerkung.

Da der Dactylus und Jambo-Pyrrichius, die letzte Sylbe lang haben können: so können sie alsdenn, wenn solches geschieht, zu den männlichen Klangfüßen gerechnet werden, jener als ein Amphimacer, dieser als ein Dijambus. Denn mit den zween kurzen Sylben am Ende sind sie weder männlich noch weiblich, und können in dieser Gestalt nicht bey vollkommenen Ruhepuncten gebraucht werden, ob man gleich in der Mitte eines Stücks wohl damit in gewissen Fällen absetzen kann.

2) Anmerkung.

Wenn der Anapäst, als ein Amphimacer, und der Pyrrichio-Trochäus als ein Ditrochäus gebraucht wird: so können beyde auch zween Tacte gelten, so gut als der Dactylus, wenn er als ein Amphimacer gebraucht wird. Ueberhaupt ist noch vieles in Ansehung dieser Vergleichung der Klangfüße mit dem Tacte, musikalisch zu erinnern. Aber dieses gehört an einen andern Ort hin. Diese Vergleichung dient bloß dem Dichter, wegen des bald folgenden Capitels: von der Beschaffenheit eines musikalischen Gedichts, zu einer vorläufigen dienlichen Nachricht.

§. 5.

Wenn zween Füße aus solchen Buchstaben bestehen, die einerley Laut von sich geben: so nennet man diese Aehnlichkeit einen Reim. So wie es zweyerley Arten von Klangfüßen giebt: so giebt es zweyerley Arten von Reimen, männliche und weibliche.

Exempel männlicher Reime sind:		Exempel weiblicher Reime sind:	
gebeugt,	der Stand,	beugen,	die Stände,
erzeugt,	die Hand,	zeugen,	die Hände.

Weil in den männlichen Füßen nur eine Sylbe, in den weiblichen aber zwo Sylben gereimet werden: so werden die ersten auch einsylbichte, diese aber zweysylbichte Reime genennet.

§. 6.

Aus der verschiedenen Anwendung der Klangfüße, mit und ohne Reime, nehmen alle nur mögliche Versarten der deutschen Sprache ihren Ursprung, wie man im folgenden Capitel sehen wird.

Viertes Capitel.

Von den verschiedenen Versarten der deutschen Sprache.

§. 1.

Die deutschen Versarten können auf verschiedene Art abgetheilet werden. Wir wollen selbige zuförderst nach den darinnen vorzüglich herrschenden Klangfüßen durchgehen, als nach welchen sie in jambische, trochäische, dactylische, amphibrachische und anapästische unterschieden werden.

§. 2.

Jambische Verse sind, die aus nichts als jambischen Klangfüßen bestehen, ausgenommen daß zu den Zeilen, die einen weiblichen Ausgang haben sollen, ein Ampbibrachys am Ende genommen wird. Man macht selbige von einem bis zu acht Fuß.

Anmer-

Anmerkung.

Wenn man überhaupt von einem Tonfuß redet, so versteht man allezeit einen einfachen, niemals einen zusammengesetzten Tonfuß

Exempel.

Von einem Fuß.

Er lacht,
Und springet;
Es kracht,
Und klinget.

* *

Von zween Füßen.

Wer nichts mehr thut,
Als was man fodert,
Hegt eine Glut,
Die kaum noch lodert.

* *

Von dreyen Füßen.

Was machst du denn im Garten,
Du kleiner loser Bube?
Da dir die heiße Sonne
Die zarte Haut verbrennet?
Mama, ich hohle Blümchen.
Was machst du denn mit diesen?
Ich bringe sie zu Fieckchen
Was kann dir dieses helfen?
Ey viel! Sie läßt sich küssen.

Wenn ein ganzes Gedicht, z. E. eine **Ode**, in solchen dreyfüßichten jambischen Versen, mit weiblichen Ausgängen, verfertiget, und von nichts als Wein und Liebe darinnen gehandelt wird: so nennet man selbige eine **anakreontische Ode**, ob man solche gleich in andern Versarten ebenfalls zu machen pflegt.

* *

Von vier Füßen.

Ich will nicht mehr der Liebe fröhnen;
Ich will sie fliehen, sie verhöhnen.
Sie füllt mit Furcht und Angst das Herz;
Macht kurze Freude, langen Schmerz.

Das sind die kürzern jambischen Versarten. Nun folgen die längern, die in der Mitte einen Ruhepunct, Einschnitt oder Cäsur gebrauchen, wo man im Lesen oder Singen Athem hohlen kann. Den Ort, wo ein solcher Ruhepunct angebracht wird, werden wir mit einem Strich | bemerken.

* *

Von fünf Füßen.

Itzt fliehet mich | die vor empfundne Lust;
Ich kann nicht mehr | dein schwirrend Schallen hören;
Du füllteſt dort | mit Anmuth Ohr und Brust;
Hier fliegt der Tod | aus tausend ehrnen Röhren.

Der Einschnitt fällt in den vorhergehenden Versen allezeit nach dem zweyten Fuße; er kann aber auch nach dem dritten gemacht werden.

* *

Von sechs Füßen.

Menalk floh Kummervoll | den Reiz der schönsten Flur;
Kein Schatten und kein Bach, | sein Harm gefiel ihm nur.
Die Heerde gieng zerstreut; | er nährt in einer Höhle,
Vom frühen Morgen an, | die Schmerzen seiner Seele.

Man nennet diese Art von sechsfüßigen jambischen Versen alexandrinische Verse.

* *

Von sieben Füßen.

Da ich kein Exempel hiervon bey der Hand habe, so will ich eine gewisse Arie, mit weniger Veränderung, doch ohne Reime, dazu umformen.

Wer Jesum Christum gläubig liebt, | den kann man weise preisen;
Denn alle Weisheit dieser Welt | kann uns nicht selig machen.
Er biethet selbst den Glauben an, | dadurch ergreift man ihn;
Er trennet sich von keinem nicht, | der sich nicht selber trennet.

Der Einschnitt findet sich allhier nach dem vierten Fuße; man kann solchen aber auch nach dem dritten machen, und die letzte Hälfte des Verses alsdenn aus vier Füßen verfertigen.

* *

Von acht Füßen.

Ich will eine gewisse Arie, mit einiger Veränderung, hiezu bequemen, weil ich kein ander Exempel weiß. Da dieses bey andern Gelegenheiten noch

ver-

verschiedenemal geschehen wird, so zeige ich es hiermit zum Voraus einmal für allemal an. Ich bitte die Dichter um Verzeihung, daß ich mich aus meiner Sphäre wage. Ich erlaube ihnen, Arien und Lieder zu componiren. Zu meinem Zwecke sind alle Verse gleich gut. Ich schreibe keine Anleitung zur Dichtkunst.

Wie ist mein Herz so guter Dinge, | so voller Glaubensfreudigkeit!
So bald ich meine Thränen opfre, | so spürt es auch Zufriedenheit.
Mein Gott verwirft kein gläubigs Seufzen, | vergebens bet ich zu ihm nie;
Ich klopfe an die Gnadenthüre, | die Vaterhand eröffnet sie.

Die Einschnitte in der Mitte des Verses sind hier alle weiblich, und die Ausgänge der Zeiten alle männlich. Die in diesem Stücke möglichen Veränderungen sind ein Werk für Poeten.

§. 3.

Trochäische Verse sind, die aus nichts als Trochäen zusammengesetzt sind, ausgenommen daß zu den Zeilen, die einen männlichen Einschnitt oder Ausgang haben sollen, ein Amphimacer in der Mitte oder am Ende der Zeile genommen wird.

Exempel.

Von acht Füßen, und zwar α) von sechzehn Sylben.

Tausend Sternenheere loben | meines Schöpfers Macht und Stärke,
Aller Welten Himmelskreise | sind Posaunen seiner Werke;
Meere, Berge, Wälder, Klüfte, | die sein Wink hervorgebracht,
Sind Posaunen seiner Liebe, | sind Posaunen seiner Macht.

β) Von funfzehn Sylben.

Mitten in der schönen Flur, | die ein steter Frühling schmücket,
Wo die Themse voller Stolz | ihrer Thürme Höh erblicket,
Steht ein herrliches Gebäude, | majestätisch ausgeziert,
Das vom nachgelegnen Hampton | den berühmten Namen führt.

γ) Von vierzehn Sylben.

Heil der Welt, ich fasse dich | auf den Arm und in das Herz,
Bleib bey mir in Todesnoth, | und versüße mir den Schmerz.

Von sieben Füßen in α) dreyzehn Sylben.

Thränen eurer Buße | mischt in Jesu Thränen ein;
Die befleckten Herzen | wäscht solch Bad von Sünden rein.

Oder mit einem männlichen Einschnitte und weiblichen Ausgange:

Die Gerechtigkeit, | die vor Gottes Throne pranget,
Wird durch Christi Blut, | und durch Werke nicht erlanget.

Der Einschnitt kann auch nach dem vierten Fuße angebracht werden.

β) Von zwölf Sylben.

Wenn in Kreuz und Weh | mich, Herr, deine Huld erfreut,
O so sey mein Dank | dir für deine Huld geweiht.

Der Einschnitt kann auch nach der siebenten Sylbe gemacht werden.

* *

Von sechs Füßen in eilf Sylben.

Eile, Herr, | Dürftgen Hülfe zu ertheilen;
Erst den Geist, | dann wirst du denn Leib auch heilen.

ingleichen:

Fremde Fehler | werden oftmals scharf gericht,
Und die Balken | bey sich selber sieht man nicht.

oder:

Flieht, ihr Sorgen, flieht; | giebt Gott Leib und Leben,
Wird er auch dazu, | was ich brauche, geben.

oder:

Hofft, betrübte Herzen, | wenn es kracht und blitzt,
Daß auch unterm Stürmen | Gottes Hand euch schützt.

Wenn man in einem Exempel von der letzten Art einen weiblichen Ausgang macht: so hat man sechsfüßige trochäische Verse von zwölf Sylben.

* *

Von fünf Füßen α) in zehn Sylben.

Ruhet sanft, | erblaßte heilgen Glieder;
Nach der Zeit | weckt Jesus Ruf euch wieder.

β) Von neun Sylben.

Herr! dein Knecht | verdient nicht deine Huld;
Du vergiebst | dem Sünder gleich die Schuld.

Die Art und der Ort des Einschnitts können nach Gefallen verändert werden. Dieses waren übrigens die längern **trochäischen Versarten.** Wir kommen zu den **kürzern**, die keinen Einschnitt brauchen.

* *

Von vier Füßen, und zwar von acht und sieben Sylben vermischt.

Ein Gebet um neue Stärke,
Zur Vollendung edler Werke,
Theilt die Wolken, dringt zum Herrn,
Und der Herr erhört es gern. **Ende.**

Klimm ich zu der Tugend Tempel
Matt den steilen Pfad hinauf:
O! so sporn ich meinen Lauf
Nach der Wanderer Exempel,
Durch die Hoffnung jener schönen
Ueber mir erhabner Scenen,
Und erleichtre meinen Gang
Mit Gebet und mit Gesang. **Vom Anfang.**

Von drey Füßen, und zwar vermischt von sechs und sieben Sylben.

O! daß mein Gemüthe,
Herr! für deine Güte,
Ehre, Dank und Preis,
Nicht zu liefern weiß.

* *

Von einem und zween Füßen, mit vier, drey und zwoen Sylben.

Leiden,
Scheiden,
Angst und Schmerz
Frißt das Herz.
Weicht, ihr Sorgen,
Bis auf morgen.

§. 4.

Dactylische Verse sind, die aus Dactylis bestehen, ausgenommen daß zum Ausgange der Zeilen ein Choriambus oder Trochäus gebraucht wird, jener zu männlichen, dieser zu weiblichen Ausgängen. Der Choriambus gilt für zween Füße.

Exempel
von fünf Füßen in vierzehn und dreyzehn Sylben.

Diese haben einer Cäsur vonnöthen, welche an verschiedenen Oertern Platz haben kann, als nach der vierten, fünften, siebenten und achten Sylbe. Insgemein findet man solche nach der fünften Sylbe, so wie in den folgenden Versen:

Lästern und Schmähen | sind Waffen der neidischen Welt,
Welche Verdiensten | gemeiniglich ungestüm fällt.
Edle Gemüther | verlachen der Thörichten Wüten,
Welche zwar toben | und dennoch nichts schädliches brüten.

* *

Von vier Füßen mit zehn und eilf Sylben.

Diese und folgende kürzere dactylische Versarten erfordern keinen Einschnitt.

Künftige Zeiten, mein lüsterner Blick
Wünschet in eure Vertiefung zu dringen.
Saget, was droht mir mein hartes Geschick?
Soll mir denn keine Vergnügung gelingen?

* *

Von drey Füßen mit sieben und acht Sylben.

Schädliche Lüste der Welt,
Schlüpfriges Fallbret der Tugend,
Von dem Verderber gestellt,
Hinderniß eifriger Tugend.

* *

Von zween Füßen mit vier und fünf Sylben.

Lache, mein Herz,
Weichet, ihr Sorgen,
Kummer und Schmerz
Schwinde vor morgen.

Verse, die aus lauter weiblichen Zeilen von dieser Art bestehen, werden adonische Verse genennet, z. E.

Artige Jugend,
Liebe die Tugend;
Laß dich erbitten,
Strebe nach Sitten,

Welche dein Leben
Zieren und heben 2c.

Warum man keine drey-sechs-neun- und zwölfsylbichte dactylische Verse macht, oder in der Musik bequem nutzen kann, wird aus der Anmerkung zum §. 4. des dritten Capitels leicht zu begreifen seyn.

§. 5.

Amphibrachysche Verse sind, die aus amphibrachyschen Klangfüßen bestehen, ausgenommen daß man am Ende einer Zeile einen Jambum brauchen kann, um die weiblichen Ausgänge mit männlichen abzuwechseln.

Exempel
von vier Füßen, in zwölf- und eilfsylbichten Versen.

Des Pharao Wagen und schreckliches Heer
Ist gänzlich vernichtet, versinket ins Meer.
Nun lasset erfreuliche Lieder erschallen,
Die Feinde sind schrecklich zu Boden gefallen.

So wenig in diesen vier- als folgenden wenigerfüßigen Versen, ist ein Einschnitt vonnöthen.

* *

Von drey Füßen in neun und acht Sylben.

Nun schickt uns der furchtbare Brocken
Die weißen und schimmernden Flocken,
Die fliegenden Federn von Eis.
Die Felder, die Büsche, die Hügel,
Die Gärten, die Gassen, die Ziegel,
Bekleiden sich völlig in weis.

* *

Von zween Füßen in sechs und fünf Sylben.

O heiliges Fest!
O fröhliche Stunden!
Nun hat sich gefunden,
Der keinen verläßt.
Eilt, traurige Seelen,
Aus Belials Hölen.

* *

Von einem und zween Füßen in fünf und drey Sylben.

Ihr Matten,
Im Schatten,
Nun schwindet der Schmerz.
Nun mahlen
Die Strahlen
Der Sonne den Klee.

In zehn = sieben = und viersylbichten Versen von dieser Art würde der Ausgang mit zwoen kurzen Sylben geschehen, und weil selbige keines Ruhepuncts fähig sind, so werden keine gemacht. Siehe die Anmerk. zum §. 4. des dritten Capitels.

§. 6.

Anapästische Verse sind, welche aus Anapästen bestehen, ausgenommen daß zu den Zeilen, die einen weiblichen Ausgang haben sollen, ein Pyrrichio=Trochäus genommen wird.

Exempel
von fünf Füßen, mit dreyzehn und zwölf Sylben.

Diese brauchen einen Einschnitt, der am besten auf der siebenten Sylbe gemacht wird.

Pflegen alle Verläumder | und niedrige Seelen
Ihre Herzen mit Misgunst | und Bosheit zu quälen:
So beneidet ein Weiser | kein blendendes Glück,
Ueberläßt sich dem Himmel | und seinem Geschick.

* *

Von vier Füßen mit zehn und neun Sylben.

Diese brauchen so wenig einen Einschnitt als die folgenden wenigerfüßigen.

Soll ich aller Gefahren auf Erden
Unbeschreiblichem Kummer und Noth,
Deren Einbruch und Elend mir droht,
Wie ein Sclav ewig unterthan werden?

* *

Von drey Füßen in sieben und sechs Sylben.

Da der Himmel mich schützt,
Und so fürchterlich wettert;
Ja die Wolke schon blitzt,
Die die Feinde zerschmettert ꝛc.

* *

Von zween Füßen mit vier und drey Sylben.

Unverzagt
Seys gewagt.
Mit Vergnügen
Will ich siegen ꝛc.

Anmerkung zu den anapästischen Versen.

Ich habe in vorhergehenden Exempeln die Füße allezeit nach musikalischer Art abgezählet; denn nach den Gesetzen der Prosodie kömmt in verschiedenen Versen ein Fuß weniger heraus, als ich angegeben habe. Zum Exempel, in dem Verse:

So beneidet ein Weiser kein blendendes Glück,

zählet der Prosodist nur vier Füße, nach folgendem Schemate:

◡ ◡ – | ◡ ◡ – | ◡ ◡ – | ◡ ◡ –

Ingleichen in dem Verse:

Unbeschreiblichen Kummer und Noth,

giebt derselbe nur drey Füße an, nach folgendem Schemate:

◡ ◡ – | ◡ ◡ – | ◡ ◡ –

Unsere Ursache, warum wir dem ersten Verse fünf, und dem zweyten vier Füße zueignen, ist, weil die erste kurze Sylbe eines Anapästs, nach oben gegebenen Regeln, auch lang gebrauchet werden kann, und in dieser Aussicht werden alle anapästische Verse in der Musik, wie vermischte trochäisch-dactylische Verse behandelt.

Das prosodische Schema von dem ersten Exempel der anapästischen Verse:

◡ ◡ – | ◡ ◡ – | ◡ ◡ – | ◡ ◡ – ◡
◡ ◡ – | ◡ ◡ – | ◡ ◡ – | ◡ ◡ –

siehet also in der Musik folgendergestalt aus:

– ∪	– ∪ ∪	– ∪ ∪	– ∪ ∪	– ∪
– ∪	– ∪ ∪	– ∪ ∪	– ∪ ∪	–

und zu diesem musikalischen Schemate schicken sich auch die mit einem verneinenden Partikel anfangenden Wörter, z. E. unbeschreiblich, unverzagt &c. ohne Zweifel logisch besser, als zu dem prosodischen.

§. 7.

Wir kommen auf eine andere Art von Versen. Die vorigen wurden alle, wenigstens von den Prosodisten, durch einen gewissen herrschenden Klangfuß characterisiret. Wir wollen itzo solche Verse kennen lernen, die aus verschiedenen Arten von Klangfüßen zusammengesetzet werden. Wer alle hieher gehörige mögliche Gattungen in ein Verzeichniß bringen wollte, müßte die Artem combinatoriam zu Hülfe nehmen. Wir begnügen uns, vermittelst der Anführung einiger Gattungen, hievon eine Idee zu geben. Man kann sie in längere und kürzere zusammengesetzte Versarten abtheilen.

§. 8.

Zu den längern zusammengesetzten Versarten gehören:

1) die steigenden heroischen Verse. Selbige werden, nach einer kurzen Vorsylbe, aus abwechselnden Dactylen, Spondäen und Trochäen zusammengesetzt, nach folgendem Schemate:

∪	– ∪ ∪	– ∪ ∪	– ∪ ∪	– ∪ ∪	– ∪ ∪	– ∪
oder ∪	– –	– –	– –	– –	– –	– –
oder ∪	– ∪	– ∪	– ∪	– ∪	– ∪	– ∪

Man siehet hieraus, daß ein Vers dreyzehn bis achtzehn Sylben enthalten kann. Weil selbiger allezeit aus sechs Füßen besteht: so wird ein Einschnitt erfordert, der sowohl weiblich als männlich seyn, und sowohl zwischen dem zweyten und dritten, als dritten und vierten, oder vierten und fünften, angebracht werden kann. Der männliche aber ist deswegen vorzuziehen, weil jede Zeile einen weiblichen Ausgang hat, und dadurch also mehr Veränderung verursachet wird. Ferner wird die Cäsur am wohlklingendesten in der Mitte, zwischen dem dritten und vierten Fuß gesetzet. Hier folget ein Exempel, worinnen die Einschnitte in den drey ersten Versen weiblich sind; in dem letzten aber findet sich ein männlicher.

Auf rosenfarbnen Gewölke | bekränzt mit Tulpen und Veilchen,
Sang jüngst der Frühling vom Himmel. | Aus seinem Busen ergoß sich
Die Milch der Erden in Strömen. | Schnell rollte von Hügeln und Bergen
Der Schnee in Haufen herab, | und Felder wurden zu Seen.

2) Die

2) **Die fallenden heroischen Verse.** Diese sind in nichts anderm von den vorhergehenden unterschieden, als daß sie keine kurze Vorsylbe haben, und also nicht steigend, sondern fallend anfangen. Sie sind eine völlige Nachahmung der lateinischen Hexameter, so weit diese Nachahmung in der deutschen Prosodie möglich ist. Man sehe folgendes Exempel:

Edler Jüngling, um mich | bringst du dein Leben mit Wehmuth,
Deine Tage mit Traurigkeit zu. | Ach! war ichs auch würdig, ꝛc.

Anmerkung.

Mit den Hexametern pflegt oft ein **Pentameter** abgewechselt zu werden. Das Schema eines Pentameters im Deutschen ist folgendes:

	— ◡ ◡	— ◡ ◡	—	— ◡ ◡	— ◡ ◡	—
oder	— —	— —	—			
oder	— ◡	— ◡	—			

In diesen Versen, die allezeit zwölf bis vierzehn Sylben enthalten, ist sowohl der Einschnitt, der allezeit seinen bestimmten Ort in der Mitte hat, als der Ausgang, allezeit männlich. Da die beyden halben Füße, der in der Mitte beym Einschnitt, und der am Ende, in der Prosodie nur für einen Fuß gezählet werden: so ist dieses die Ursache, warum ein solcher Vers ein **Pentameter**, d. i. **von fünf Füßen** genennet wird. **In der Musik** hingegen machen diese fünf Füße ihre völlige **sechs Füße** aus. Hier folget ein Exempel:

Mächtigster Herrscher der Welt, | vom Himmel die Völker zu richten,
Einig erwähleter Fürst, | unüberwindlichster Held.
Gönne der eifrigen Pflicht | dieß nimmer gesehene Dichten,
Von nicht gesehenem Ruhm, | welchen dein Adler erhält.

Der erste und dritte Vers ist hexametrisch; der zweyte und vierte pentametrisch.

§. 9.

So wie die längern zusammengesetzten Verse **virgilische Versarten** heißen können: so können die **kürzern** den Namen **horazischer Versarten** führen. Hieher gehören

1) **Die choriambischen Verse.** Es theilen sich selbige in verschiedene Gattungen. Wir führen keine andern davon an, als die **asklepiadisch-glykonischen**, und die **asklepiadisch-pherekratischen**. Man sehe folgendes Exempel von der ersten Gattung:

Aber Thränen nach Ruhm, | welcher erhabner ist,
Keines Höflings bedarf, | Thränen geliebt zu seyn,

Vom glückseligen Volk! | weckten den Jüngling oft
In der Stunde der Mitternacht.

Das Schema dieser Verse, wovon man im Lateinischen an der horazischen Ode: *Quis desiderio sit pudor aut modus,* ein Muster hat, sieht in der deutschen Prosodie folgendergestalt aus:

– ⏑̱ | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑

zur letzten Zeile. – ⏑̱ | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑̱ |

Die drey ersten Verse, die einen Einschnitt haben, uud zween Choriamben enthalten, wie aus dem Schemate in dem zweyten und dritten Fache zu ersehen ist, werden hiervon **asklepische**, und der letzte, der keinen Einschnitt hat, und nur einen Choriamben enthält, wird ein **glykonischer Vers** genennet. Musikalisch betrachtet enthalten die drey ersten Zeilen, eine jede, sechs Füße, wie man aus folgender Vorstellung sieht:

Aber | Thränen nach | Ruhm, | welcher er|habner | ist.

Die beyden halben Füße beym Einschnitte und beym Ausgange gelten in der Musik ein jeder einen Tact. Von den zwoen kurzen zum Ausgange wird die letzte in der Musik accentuirt oder lang gemacht, weil man sonst keinen Ruhepunct darauf anbringen kann. Die letzte Zeile enthält, auf ähnliche Art betrachtet, musikalisch vier Füße, wie man sieht:

In der | Stunde der | Mitter|nacht.

Es folget nunmehr ein Exempel von der **asklepiadisch-pherekratischen Gattung.**

Ich ergötze mich selbst | lieber im kühlen Wein,
Eh ich einem von euch | wollte beschwerlich seyn.

Unverschämte Gesellschaft

Dringt sich jedermann auf den Hals.

Die beyden ersten Verse sind **asklepiadisch**; der dritte ist **pherekratisch**, d. i. ein Vers, der zwischen zween Spondäen, oder Trochäen im Gebrauch der Musik, einen Dactylum hat; der vierte Vers ist **glykonisch**.

2) Die **phaläcischen Verse**. Sie bestehen aus fünf Füßen, wovon der zweyte ein Dactylus ist; alle übrige sind Trochäen. Der erste und letzte kann auch ein Spondäus seyn. Man sehe folgendes Schema: – ⏑̱ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑̱

Exem-

Exempel.

O mein Schöpfer und Herr, | der du mir Leben,
Leib, Sinn, Witz und Verstand, | umsonst gegeben,
Laß mich solches Geschenk | mit Dank erkennen,
Und vor Liebe zu dir | voll Ehrfurcht brennen.

Der Ort des Einschnitts auf der sechsten Sylbe ist zu merken. Die erste Hälfte des Verses siehet einem heroischen Pentameter völlig ähnlich.

3) **Die brockſiſchen Verſe.** Man erlaube mir diesen Namen, weil ich keinen andern weis, und man sie nirgends als bey dem Herrn von Brockes findet. Sie enthalten vier Füße in jeder Zeile, wovon die beyden ersten aus vermischten Trochäen und Dactylen bestehen, und einen weiblichen Ausgang haben. Die dritte Zeile enthält nichts als Trochäen, und endigt sich männlich. Sie sind zur Musik sehr geschickt. Man sehe folgendes Exempel davon:

Unbetrügliche Waldsyrene,
Deiner unerschöpflichen Töne
Süßes Locken reizt mein Herz.
Durch dein künstlich und liebliches Singen,
Steigt auf feurigen Andachts-Schwingen
Mein Gemüthe himmelwärts.

4) **Die ſapphiſchen Verſe.** Es giebt vielerley Gattungen derselben. Wir bemerken keine andere als die sapphisch-adonischen, die aus vier Zeilen bestehen, wovon die drey ersten eine jede eilf Sylben haben, die letzte aber einen adonischen Vers enthalten soll, nach folgenden Schemate:

– ᴗ | – – | – ᴗ ᴗ | – ᴗ | – ⏓
die vierte Zeile | – ᴗ ᴗ | – ⏓

Horaz giebt davon folgendes Muster:

Auream quisquis mediocritatem
Diligit, tutus caret obſoleti
Sordibus tecti, caret inuidenda
Sobrius aula.

Es wird aber dieses Muster nicht gänzlich in der deutschen Sprache beybehalten, wie man aus folgenden Exempeln, worunter gar eines von zehn Sylben ist, sehen wird. Indessen sind alle diese, obwohl unrichtige Nachahmun-

mungen gut. Da sie fünf Füße enthalten: so brauchen sie einen Einschnitt, der insgemein nach dem zweyten Verse gemacht wird.

Ist es auch möglich, | daß aus Erd und Sternen
Sehende Menschen | Gott verkennen lernen?
Daß wir den Schöpfer | unter Kraut und Thieren
Gänzlich verliehren.

Der erste Fuß ist ein Dactylus; alle übrige sind Trochäi.

Zweytes Exempel.

Ich floh und weinte. | Wie ward mir zu Muthe!
Ein heftig Feuer | wallte mir im Blute.
Die Flammen werden | unaufhörlich währen,
Die mich verzehren.

Die drey ersten Zeilen sind alle fünffüßige jambische Verse.

Drittes Exempel.

Freund, ich sehe | auf der Bäume Spitzen,
Schon den Zephyr | reisefertig sitzen;
Mit ihm fliehen | vor der kältern Sonne
Anmuth und Wonne.

Diese drey ersten Zeilen sind alle fünffüßige trochäische Verse, und enthalten zehn Sylben.

Ich füge noch ein Exempel in lauter Dactylis bey. Dieses brauchte keinen Einschnitt, weil es nur in seinen eilf Sylben vier Füße enthält.

Ewige Vorsicht, zerstreue die Sorgen,
Die mir die Schönheit der Erde misgönnen,
Die mir den heitersten Himmel verdunkeln;
Nimm sie und wache.

5) Die **alkaischen Verse**. Sie bestehen aus vier Zeilen, wovon die beyden ersten, in der ersten Hälfte jambisch, und in der andern Hälfte dactylisch sind. Die dritte Zeile enthält einen vierfüßigen jambischen Vers, mit einem weiblichen Ausgange, und die vierte zween Dactylos und Trochäos. Ein Vers von der Art der vierten Zeile heißt ein **alkmannischer Vers**. Das Schema findet man in der horazischen Ode: Aequam memento rebus in arduis &c. Man sehe folgendes deutsches Exempel:

Ihr

◡ ‒ ◡ ‒ ◡ | ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡
Ihr Venusbrüder | fahret nur immerhin;
Von derer Freundschaft | kommet mir kein Gewinn,
◡ ‒ ◡ ‒ ◡ ‒ ◡ ‒ ◡
Die sich durch List und Eitelkeiten
‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ‒ ◡
Offene Wege zur Liebe reiten.

Musikalisch enthalten die beyden ersten Zeilen eine jede fünf Füße, weil aus dem letzten Dactylus ein Amphimacer gemacht wird, ob es gleich nicht unmöglich ist, selbige in vier Tacten zu componiren, wie man an seinem Orte sehen wird. Es kann aber solches nur in der Mitte geschehen. Siehe die Anmerkung zu dem §. 4.

§. 10.

Die itzt erklärten Versarten sind ohne Zweifel die gewöhnlichsten und schicklichsten in der deutschen Sprache. Wir übergehen die Vermischungen derselben, und es wäre auch nicht möglich, selbige in ein Verzeichniß zu bringen. Man kann sich ohngefähr einen Begriff davon machen, wenn man bedenket:

1) Wie in einer gewissen bestimmten Anzahl von Zeilen, die man eine **Strophe** nennt, die eine jambisch, die andere trochäisch, die dritte dactylisch, und so weiter seyn kann.

2) Wie diese jambische, trochäische oder dactylische ꝛc. Verse in der Anzahl der Füße verschieden seyn können.

3) Wie die einfachen und zusammengesetzten Versarten, in den verschiedenen Zeilen, abgewechselt werden können, und so weiter.

Allein sind alle diese Veränderungen und Vermischungen gut und bequem zur Musik? Ohne Zweifel nicht alle. Wir werden in dem folgenden Capitel davon reden. Wir wollen hier noch ein Wort von der Scansion sagen.

§. 11.

Die deutschen Verse mögen einfach oder zusammengesetzt seyn, so wird man überall finden, daß, da in selbigen in Absicht auf die Folge der Klangfüße eine gewisse Ordnung herrschet, das abwechselnde Tonmaaß derselben sofort in die Sinne fällt, und daher die Lesung derselben ungemein leicht und wohlklingend wird. Dieser nach gewissen Gesetzen angeordnete Wohlklang der Verse wird eine **Scansion** genennet, und durch diese Scansion, die die deutsche Dichtkunst mit der lateinischen und griechischen gemein hat, geschieht es,

daß

daß sich selbige sowohl von der italiänischen als französischen unterscheidet, und vor selbigen nicht wenig Vorzüge besitzet. Kömmt noch der Reim hinzu, welchem sowohl die Italiäner als Franzosen eine besondere Harmonie zueignen: so hat ohne Zweifel die deutsche Dichtkunst alle diejenigen äußerlichen Vollkommenheiten beysammen, deren die lateinische, griechische, italiänische und französische Dichtkunst einzeln fähig sind. Doch die Erörterung dieser Frage gehöret wohl nicht in eine Anleitung zur Singcomposition.

Fünftes Capitel.

Von der Beschaffenheit musikalischer Verse.

§. 1.

Die deutsche Dichtkunst mag an sich so vortrefflich seyn, als sie will: so kann der Dichter dennoch ein gewissermaaßen zur Musik unbequemes Gedicht zuwege bringen, wenn er nicht gewisse Regeln beobachtet. Wenn die italiänische Sprache für die geschickteste Sprache zur Musik angesehen wird: so hat sie dieses gütige Vorurtheil ohne Zweifel der Biegsamkeit ihrer Dichter mit zu verdanken. Es haben es diese niemals als ein Laster der beleidigten poetischen Majestät angesehen, in gewissen Puncten von dem Tonkünstler Lehren anzunehmen. In der That ist es lächerlich, für die Musik schreiben wollen, und einige wenige Vorschriften der Musik von sich abzulehnen. Wenn der Poet eine Satyre, eine Ode, ein Schäfergedicht, eine Elegie ꝛc. schreiben will: hat er nicht allezeit bey jeder Art dieser Gedichte besondere Regeln zu beobachten? darf er eine Idylle in dem Tone eines Heldengedichts anstimmen? sind die Regeln, die der Musikus dem Dichter auferleget, etwan so beschaffen, daß er Witz, Kunst und Geschmack abschwören muß? Wenn der Dichter nun Witz, Kunst und Geschmack besitzet: so hat er keine bessere Gelegenheit, alles dieses anzubringen, als in der Musik. Sein Witz wird doch nicht an einen gewissen Klangfuß, an eine gewisse Anzahl von Klangfüßen, an einen gewissen Reim ꝛc. gebunden seyn. Er wird doch Kunst und Geschmack nicht in gewisse verworrene, höckerichte Redensarten, verworfene Constructionen, ungeschickte Trennungen, weitschweifige Sätze, ꝛc. setzen. Ein Dichter, dem die wenigen zu beobachtende musikalische Regeln beschwerlich sind, sollte lieber nicht für die Musik schreiben. Es gehört allerdings Genie und

eine Geschicklichkeit in dem Mechanischen der Poesie dazu, einen Gedanken etliche zwanzigmal gleich gut umzukehren. Aber soll der Poet, auch außer der Musik, nicht dieses Genie oder diese Mechanik in seiner Gewalt haben? Giebt ihm nicht der Reim oder das Sylbenmaaß alle Augenblicke Gelegenheit dazu?

§. 2.

Laßt uns sehen, was ein Dichter in einem zur Musik bestimmten Gedichte zu beobachten hat. Wir werden aber unsere Betrachtungen nur hauptsächlich auf das **Aeußere** derselben wenden. Von ihrer *innerlichen Einrichtung* hat der sinnreiche Verfasser des Tractats *von der musikalischen Poesie*, der gelehrte Herr Advocat **Krause**, uns nichts zu sagen übrig gelassen. Wir fangen vom **Recitative** an. Es ist was besonders, daß, obgleich selbiges in den musikalischen Gedichten den meisten Platz wegnimmt, dennoch das wenigste dabey zu beobachten ist, und daß eine Anzahl von sechs oder sieben Zeilen, die zu einer *Arie*, zu einem **Chore**, zu einem **Duett** oder **Terzett** ꝛc. gehören, weit mehrere Aufmerksamkeit erfordert. Gleichwohl verhält es sich in der That so, und in Absicht hierauf könnte es viele verwundern, warum einige Dichter wegen sechs oder sieben Zeilen so viele Schwierigkeit machen. Doch zur Sache.

§. 3.

Bey der poetischen Verfertigung eines **Recitativs** ist zu bemerken:

1) Daß sich selbiges am bequemsten in jambischen **Versen** behandeln läßt. Doch ist es dem Dichter unverwehrt, trochäische oder dactylische Zeilen manchesmal mit unterlaufen zu lassen, wenn ein guter Gedanke, dem Inhalte gemäß, dadurch besser ausgedrücket werden kann. Er kann auch, wenn es ihm einfällt oder bequem ist, sein einfaches Metrum mit einem zusammengesetzten zur Veränderung abwechseln.

2) **Unter** den jambischen **Versen** sind die fünffüßigen mit einem Einschnitte nach dem zweyten Fuße die schicklichsten. Diese können mit zwey- drey- und vierfüßigen Zeilen madrigalenmäßig abgewechselt werden, weil man hier keine Symmetrie der Zeilen erfordert. In einem alexandrinischen und jedem andern langen Verse sind die logischen und grammatischen Regeln der Cäsur, die wir hernach entwerfen werden, aufs strengste zu beobachten.

3) Weder zu viele weibliche Einschnitte und Ausgänge, nach Art der Italiäner, noch zu viele männliche hinter einander, stimmen mit den überall nöthigen Gesetzen der Veränderung überein. Doch ist es nöthig,

einen Punct mit einem weiblichen Klangfuße zu endigen, weil die männlichen Endungen wegen des unvermeidlichen Vorschlags in dem Gesange gar zu albern klingen.

4) Der Verstand muß nicht von einer Zeile in die andere gezerret werden. Die Dichter pflegen solches insgemein unter der Begünstigung eines Reimes zu thun. Wenn solches geschieht, wie es denn besser ist, daß es in einem Recitative geschehe, als in einer Arie, und man nicht am Ende der Zeile absetzen kann: so muß das, was in dieser und der folgenden Zeile zusammen gehöret, in Ansehung der Anzahl der Sylben so eingerichtet werden, daß man es in einem Othem recitiren kann. Wie viele Sylben in einem Othem gesungen werden können, wird man unter den Regeln der Arie finden. Indessen kömmt es im Recitativ nicht darauf an, ob sich daselbst ein Paar Sylben mehr befinden, weil hier, so zu reden, mehr gesprochen als gesungen wird, und man im Sprechen weit mehrere Sylben als im Singen, in einem Othem hervorbringen kann.

5) Die Länge eines Recitativs ist sechzehn, zwanzig bis vier und zwanzig Zeilen, nach Beschaffenheit der Materie. Ein gar zu langes Recitativ ohne untermischte Ariosos wird langweilig. Ein gar zu kurzes läßt nicht genug Zwischenzeit von einer Arie zur andern, besonders wenn sehr verschiedene Empfindungen darinnen ausgedrückt werden.

§. 4.

Wir kommen zu den Regeln derjenigen musikalischen Gedichte, die keine Recitative sind, wobey wir unser Augenmerk vorzüglich auf die Arien richten. Man kann mit der Lehre hievon verbinden, was im dritten Hauptstücke von den verschiedenen Arten und Gattungen der Singstücke, von Arien, Duetten, Terzetten, Fugen, und so weiter, annoch hieher gehöriges vorkommen wird.

§. 5.

Ehe wir die Regeln selbst erklären, müssen wir ein paar Wörter, die man insgemein mit einander zu vermengen pflegt, verständlich machen. Diese sind Rhytmus und Metrum. Das letztere ist schon einmal vorgekommen, doch so und an einem solchen Orte, daß man unsere Begriffe davon ohne weitere Erklärung einsehen konnte. Hier müssen wir uns etwas ausführlich darüber erklären.

§. 6.

§. 6.

Der **Rhytmus** ist eine gewisse Anzahl von Sylbenfüßen, die in einem Othem gesungen werden können, und also in dem Raum einer Cäsur enthalten sind. Das **Metrum** besteht in der prosodischen Beschaffenheit der Sylbenfüße, die ein Rhytmus enthält. Das Metrum verhält sich also gegen den Rhytmus, überhaupt gesprochen, wie ein Theil gegen sein Ganzes. Eine Anzahl von Rhytmen, die in dem Raume einer Cadenz oder eines Puncts eingeschlossen sind, heißt ein **Periode**. Ich gebe ein Exempel:

Held, der den Felß vom Grabe rückte,
Der uns tief ins Verderben drückte,
Ach! wälz ihn ganz vom Geist herab. **Ende.**

Wenn unsre Herzen vor dir beben,
Zerbrich, zur Rettung in dein Leben,
Auch ihrer Sünden festes Grab. **D. A.**

Jeder Theil dieser Arie enthält einen Perioden, und jeder Periode enthält drey Rhytmen, zween weibliche und einen männlichen. Das Metrum eines jeden Rhytmi ist jambisch.

§. 7.

Man wird itzo bemerken, daß alle Versarten, die mehr als vier Füße in einer Zeile enthalten, aus zween Rhytmen bestehn, wovon sich der erste mit dem Einschnitt in der Mitte, der andere aber mit dem Ausgange der Zeile endigt.

1. Anmerkung.

Wenn ein Singcomponist aus einem Rhytmo von drey Füßen vier Tacte, oder einem von vier Füßen fünf Tacte ꝛc. macht: so ist dieses eine Sache, die uns allhier, wo wir es mit der Dichterey zu thun haben, nicht angeht.

2. Anmerkung.

Wenn ein Singcomponist einen Rhytmum zergliedert, und also kleinere oder halbe Einschnitte in der Rede macht, ehe der vom Poeten angeordnete Einschnitt erfolget: so ist dieses wieder eine Sache, die uns hier nicht angeht.

§. 8.

Die Anzahl der Sylbenfüße oder Tacte eines Rhytmi ist entweder gerade oder **ungerade**.

Gerade Rhytmi sind die von zween oder vier Tacten.

Ungerade Rhytmi sind die von einem oder drey Tacten.

Anmerkung.

Weil der Rhytmus auch Numerus, und zwar *Numerus sectionalis* genennet wird: so kommen daher die Namen:

- *Numerus simplarius*, ein einfacher Numerus, insgemein ein Einer.
Numerus binarius, ein zweyfacher Numerus, insgemein ein Zweyer.
Numerus ternarius, ein dreyfacher Numerus, insgemein ein Dreyer.
Numerus quaternarius, ein vierfacher Numerus, insgemein ein Vierer.

§. 9.

Die verschiedenen Rhytmi eines Perioden sind entweder alle gerade oder ungerade, oder vermischt. Wenn sie alle gerade sind, z. E. vierfüßig, oder wenn sie alle ungerade sind, z. E. dreyfüßig: so entsteht hieraus das, was man eine rhytmische Symmetrie oder Gleichförmigkeit nennet, und zwar ist es eine völlige Gleichförmigkeit. Wenn einige Rhytmi gerade, andre aber ungerade sind, z. E. wenn zween dreyfüßige und zween vierfüßige Rhytmen vermischet werden: so entstehet zwar ebenfalls eine Gleichförmigkeit, aber selbige ist nur respectiv oder partial.

§. 10.

So wie man eine rhytmische Gleichförmigkeit hat, die in dem ähnlichen Verhalte der verschiedenen Theile eines Perioden unter sich besteht: so hat man auch eine metrische Gleichförmigkeit, welche in dem ähnlichen Verhalte besteht, den die verschiedenen Rhytmi in Ansehung der Art und Gattung von Sylbenfüßen unter sich haben.

§. 11.

Nachdem wir uns wegen der Bedeutung der Wörter Rhytmus und Metrum genugsam erkläret haben: so können wir die Regeln musikalischer Gedichte zur Hand nehmen.

§. 12.

Erste Regel.

Kein Rhytmus soll mehr als vier Füße enthalten.

Der Grund dieser Verbindlichkeit ist theils physikalisch, theils logisch. Die Werkzeuge des Athemholens müssen nicht ermüdet werden. Man muß ihnen

ihnen einen Augenblick Zeit lassen, ihre Schnellkraft wieder zu ergreifen. Der Verstand will nicht mit zu vielen Begriffen auf einmal überhäuft seyn, und der Uebergang von einer Phrasi, oder von einem Gliede der Rede zum andern, will eine Zwischenzeit haben.

Es kann aber ein Rhytmus weniger als vier Füße enthalten.

Hieraus ist leichte zu sehen, wie viele Sylben man einem Rhytmo geben könne, und daß, ob die Anzahl derselben gleich nach Beschaffenheit des Metri verschieden seyn kann, sich doch selbige nicht höher, als **von zwoen bis zu zwölf Sylben** erstrecken könne.

In dem **jambischen Metro** können nämlich nicht mehr, als **neun Sylben** aufs höchste:
In dem **trochäischen acht:**
In dem **dactylischen eilf:**
In dem **amphibrachyschen zwölf:** und
In dem *anapästischen* **zehn Sylben**, in dem Raume einer Cäsur, oder in einem Rhytmo Platz haben.

Wie es mit den übrigen Versarten in diesem Puncte gehalten werden müsse, wird leicht hieraus zu beurtheilen seyn.

§. 13.

Zweyte Regel.

In allen längern Versarten muß die Cäsur dergestalt beschaffen seyn, daß der Verstand weder logisch, noch grammatisch darunter leide.

Wir nehmen das Wort **Cäsur** allhier im **weitläuftigen Verstande**, und verstehen nicht allein die Einschnitte in der Mitte eines Verses, sondern auch die Absätze der Zeilen. Da eine Prose ebenfalls ihre Rhytmen und Cäsuren haben muß, und also die Lehre von der Cäsur in der Singkunst von Wichtigkeit ist: so wollen wir solche vermittelst der Beurtheilung allerhand fehlerhafter Exempel vortragen. Man kann damit verbinden, was im Capitel von der **Auflösung einer Prose in Klangfüßen** gelehret werden wird.

„Ihr Heiligen, lob | singet dem Herrn;
„Danket und prei | set seine Heiligkeit.

Hier fällt die Cäsur mitten in die Wörter **lobsingen** und **preisen**. Das ist ein grammaticalischer Schnitzer. Man muß nicht mitten in einem Worte

absetzen. Wenn man diese Sätze abtheilen will, so muß es folgendergestalt geschehen:

Ihr Heiligen, | lobsinget dem Herrn,
Danket und preiset | seine Heiligkeit

oder mit halben Einschnitten zergliedert:

Danket, | und preiset | seine Heiligkeit.

* *

„Ach! Herr, strafe mich | nicht in deinem Zorn;
oder
„Schämet euch | seines Lobes nicht.

Da die nach der falsch angebrachten Cäsur kommende Verneinung den vorhergehenden Vortrag gänzlich umstößet: so sind hier logische Schnitzer vorhanden. Wenn man den ersten Satz abtheilen will, so muß es nach **Herr** geschehen, als:

Ach! Herr, | strafe mich nicht in deinem Zorn.

oder mit kleinen zergliedernden Einschnitten:

Ach! Herr, | strafe mich nicht | in deinem Zorn.

Der andre Satz: **Schämet euch seines Lobes nicht**, leidet gar keine Abtheilung.

* *

Die Poeten sind nicht frey von logischen Fehlern auf vorige Art, z. E.

„Gebt ihm die Ehre! bejauchzt ihn! verschweiget,
„Verschweigt nicht seines Namens Pracht.

Also soll die Ehre Gottes verschwiegen, und nicht verschwiegen werden.

ingleichen.

„Mein Gott, dir fleh ich alle Tage;
„Doch du antwortest meiner Klage,
„Und meinem Nachtgeschreye nie.

Gott antwortet der Klage nach der zweyten Zeile, aber nach der dritten Zeile antwortet er nicht.

ingleichen.

„Nimm Schild und Panzer, und verweile,
„Mir beyzustehn nicht; mir zum Heile
„Zeuch aus dein Schwerdt, und schütze mich.

Außer

Außer den Widersprüchen verweile, und verweile nicht, findet sich hier noch ein andrer Fehler in der Mitte der zweyten Zeile, durch den daselbst vorhandnen Ruhepunct. Man sehe hievon die dritte Regel. Meine Einwendungen wider vorige drey Exempel sind übrigens, wie man sieht, musikalisch. Ich habe alle mögliche Hochachtung für die göttliche Muse des Verfassers derselben.

* *

Mit den hieher gehörigen fehlerhaften Exempeln müssen keine von folgender Art vermischet werden:

„Sterbt, Sinnen, sterbt, | hat Jesus sterben müssen,
„So will ich nichts | von eurer Freude wissen.

Hier widerspricht keine Abtheilung der andern. Grammatisch könnte etwas dawider eingewendet werden, weil das Hülfswort **will** von dem Zeitworte **wissen**, vermittelst der Abtheilung getrennet ist, da sie eigentlich in einem Raume beysammen stehen sollten. Aber laßt uns nicht pedantisch werden. Da dergleichen **Trennungen eines Hülfworts von dem Hauptzeitworte** alle Augenblicke in einer Rede, in einer Declamation vorkommen; da die Beschaffenheit und Eigenschaft der ganzen deutschen Sprache, und vielleicht aller andern, welche Hülfswörter haben, diese Trennungen unvermeidlich machet: warum wollte man einem Dichter zumuthen, sich dieserwegen alle Augenblick einen Zwang anzuthun, und andere Wendungen zu suchen? Was wir von den Hülfswörtern sagen, das kann auch, mit gehöriger Application, auf die mit **trennbaren Partikeln zusammengesetzten Zeitwörter** gedeutet werden, wenn man sonst nur dabey alle logische Widersprüche und andere Ungleichheiten vermeidet. Indessen ist bey allem diesen vernünftig und nicht ohne Noth zu verfahren. Je kürzer sich ein Dichter zu fassen weis, je mehr er alle Einschiebsel, aneinander hängende Beziehungen, Verwickelungen, und Ausschweifungen vermeidet, desto weniger stößt ihm die Nothwendigkeit der Trennung auf.

* *

„Ich danke dir, Herr, | daß du zornig bist | gewesen über mich.

Die Trennung bist von **gewesen** ist falsch, weil zwo verschiedene Zeiten eine gegenwärtige und vergangene, dadurch vermischet werden, und solche einen Widerspruch machen.

* *

„Wir, dein Volk und Schafe deiner | Weyde, danken dir ewiglich.

oder:

„Ich habe einen guten | Kampf gekämpfet.

inglei=

ingleichen:

„Christus kömmt her von den | Vätern nach dem Fleisch.

ingleichen:

„Gott, man lobet dich in | der Stille zu Sion.

ingleichen:

„Dazu ist erschienen der Sohn | Gottes, daß er die | Werke des „Teufels zerstöre.

ingleichen:

„Nehmet das Wort an mit Sanftmuth, das | in euch gepflanzet „ist, welches | kann eure Seelen selig machen.

und so weiter.

Alle diese Abtheilungen sind falsch, weil Wörter, die zusammen gehören, voneinander getrennet werden. Es würde sehr langweilig seyn, alle mögliche hieher gehörige Fälle in Exempeln zu sammeln. Man habe allezeit die Generalregeln vor Augen:

1) Daß Wörter, die grammatisch zusammen gehören, allezeit bey einander bleiben müssen, z. E. das Bey- und Hauptwort; der Artikel und sein Hauptwort; Nennwörter, wovon eins im Genitivo steht; die Präposition und das Hauptwort, u. s. w.

2) Daß man nicht abbreche auf einer Conjunction, auf einer Präposition; auf einem Artikel; auf einem Beyworte; auf einem Pronomine Relativo ꝛc.

3) Daß man das Hülfszeitwort oder die Partikel entweder niemals, oder nicht zu weit, oder wenigstens nicht auf solche Art von seinem Zeitwort entferne, daß ein Widerspruch entsteht, u. s. w.

Mit den vorhergehenden fehlerhaften Trennungen müssen folgende Arten nicht vermischet werden:

O mehr als thörichte, | ja blinde Welt.

oder:

Der Herr ist gnädig | und barmherzig.

oder:

In ein solch irrendes | und klägliches Getöne
Vertiefte sich Apollens Saytenspiel.

Hier findet eine Abtheilung statt, weil mehr als ein Beywort vorhanden ist. Es ist so viel als wenn man saget:

O mehr als thörichte Welt!
Ja mehr als blinde Welt! u. s. w.

Doch die Ausnahmen hängen sowohl als die Beobachtung der Regel selbst von einer gesunden Beurtheilungskraft ab.

§. 14.

Dritte Regel.

In den kürzern Versen muß vor dem Ende der Zeile, und in längern zwischen den Einschnitten kein Periode geendigt werden.

Die Ursache ist, weil man am Ende eines Perioden absetzen, und, wenn mit dem folgenden Perioden ein neuer Vertrag angeht, und der vorhergehende folglich nicht fortgesetzet wird, wohl gar eine Cadenz gemacht werden muß. Dieses alles aber unterbricht die nach der Versart an sich festgesetzte symmetrische Ordnung des Rhytmi, und streitet wider eine bald vorzutragende Regel. Lässet aber der Componist die ganze Zeile hintereinander wegsingen, ohne Beobachtung des Puncts: so wird dadurch der Sinn verwirret, und wider die Declamation verstoßen. Das einzige Singgedicht, wo solche Interpunction erlaubet werden kann, ist das Recitativ, z. E.

— — Serapens Tempel glänzt
Voll Feuer. | Das Altar der Isis ist bekränzt
Mit Myrten. | Und das Volk 2c.

oder:

Wascht sieben Tag euch nicht. Umschränkt die Todtenkiste,
Mit Eppich. | Ziehet Säck anstatt Damasten an.

In einer Ode sind dergleichen am unrechten Orte angebrachten Schlußpuncte die heßlichsten Fehler, und eine Arie wird durch dergleichen höckerichte, steife Aufhaltungen dem Componisten schwer gemacht. Auf die Interpunction im Schreiben kann sich hier ein Componist nicht verlassen; denn mancher setzt ein Comma, wo ein Punct stehen sollte, und umgekehrt, ich übergehe die Verwechselungen eines Coli oder Semicoli mit einem Commate oder Punct. Man muß, zur Entscheidung der Interpunction die Sätze nach ihrem logischen und rhetorischen Zusammenhange betrachten. Hier folgen noch ein paar fehlerhafter Exempel:

„Wer Jesu Leid und Tod erwägt,
„Verzaget nicht. Ungläubge Herzen,
„Euch trifft der Fluch. In Tod und Schmerzen
„Ist der Gerechte unbewegt.

Wenn anstatt der Puncte, auch Commata oder Semicola gebraucht würden: so würde man doch leicht einsehen, daß hier drey verschiedene Perioden vorhanden sind, und nicht etwann ein aus dreyen Gliedern bestehender Satz, wo bey den Interpunctionen zur Noth ohne Absatz fortgesungen werden könnte. Der Widerspruch und die Verkehrung des Zusammenhanges, wenn in den beyden mittlern Zeilen kein Ruhepunct von dem Musicus angebracht wird, fällt in die Augen.

* *

„O merkts! Das irrdische vergeht
„Gar bald. Das Ewige besteht.

Es ist mit diesem Exempel wie mit dem vorigen beschaffen.

Der Punct erinnert mich an die abgebrochenen Sätze einer Rede, zum Exempel:

O, daß der Himmel mir nicht gönnet,
Mich deines Umgangs zu erfreun!
O daß = = doch was ich kaum genennet,
Dieß dürfte schon verwegen seyn.

ingleichen:

O Tod, nun hast du überwunden!
O Hölle, nun hast du gesiegt!
Umsonst = = o schreckenvolle Stunden!

Diese sind bey einem großen Affecte in einer Arie vergönnet; in eine musikalische Ode, wo nach der Melodie der ersten Strophe alle folgenden gesungen werden, gehören sie nicht.

Nachdem wir übrigens von fehlerhaften Interpunctionen, die zwischen den Einschnitten zu vermeiden sind, geredet: so wollen wir einige Exempel von den kleinen schönen Abtheilungen beybringen, die dem Componisten zu bequemen Wiederholungen, Zergliederungen und Versetzungen in halben Einschnitten Gelegenheit geben.

Erzittert, ihr Spötter! erbebet, ihr Bösen!
Ihr Frommen aber freuet euch.

* *

Ertrage nur das Joch der Mängel;
Duld Armuth; leide Quaal und Spott.

* *

Ach! Seele, hungre, dürste, lechze
Nach Gottes großem Abendmahl.

Die

* *

Die Glut des Zorns, das Feur der Rache
Brennt selbst der Höllen Feuer an.

* *

Ach! strömt ihr Augen, weinet Blut,
Da Jesus Auge Thränen weinet.

* *

Jesus, mein Heiland, mein Leben, mein Segen,
Was wird der nicht an mir thun?

* *

Wer nun nicht voll Freuden ist,
Daß sein Heiland, Jesus Christ,
Lebet, herrschet und regieret ꝛc.

* *

Du willst, du kannst sein Schutzgott seyn.

* *

Wie reich, wie selig wirst du seyn!

* *

Ihr Meere braußt! ihr Himmel flieht!
Ihr Stürme tobt! fallt Elemente
Ins erste Unding wieder hin.

* *

Er fällt im Morgen seiner Tage,
Er, vor dein Trost, itzt deine Quaal.

* *

Mein Herz erbebt; die Kräft entgehen
Mir völlig; und ich kann kaum sehen.

In einem andern Falle würde diese Trennung des Adverbii von seinem Zeitworte bey dem Ruhepuncte vor dem Einschnitte ein Fehler seyn. Aber hier giebt die mit der Sache übereinstimmende Poesie: die Kräft entgehen = = mir völlig, dem Componisten zu dem besten natürlichsten Ausdrucke Gelegenheit.

§. 15.

Vierte Regel.

Der gerade Rhytmus *) ist, wegen seines faßlichern Verhältnisses dem ungeraden **), und der ungerade dem vermischten Rhytmo *) vorzuziehen.**

*) Gerade Rhytmen enthalten

1) die jambischen Verse von acht, vier und zween Füßen.

Wenn die von acht Füßen getheilet werden: so sind sie nichts anders als vierfüßige jambische Verse, so wie zween vierfüßige einen Vers von acht Füßen ausmachen, wenn sie zusammengesetzet werden. Man kann diese Theilung und Zusammensetzung auf alle übrige Arten der jambischen, und auch auf die trochäischen, dactylischen ꝛc. Verse appliciren.

2) Die trochäischen Verse von acht, vier und zween Füßen.
3) Die dactylischen Verse von vier und zween Füßen.
4) Die amphibrachyschen von vier und zween Füßen.
5) Die anapästischen Verse von vier und zween Füßen.
6) Die brokfischen Verse.

**) Ungerade Rhytmen enthalten

1) Die jambischen Verse von sechs, von drey und einem Fuß.
2) Die trochäischen Verse von sechs, von drey und einem Fuß. In denen von sechs Füßen muß der Einschnitt auf die fünfte oder s chste Sylbe fallen.
3) Die dactylischen Verse von drey Füßen.
4) Die amphibrachyschen Verse von drey und einem Fuß.
5) Die anapästischen Verse von drey Füßen.
6) Die steigenden und fallenden Hexameters, wenn der Einschnitt zwischen dem dritten und vierten Fuß gemachet wird, nebst den Pentametern.
7) Die choriambischen Verse von sechs Füßen.

***) Was die Vermischungen des Rhytmi betrifft: so kann solches auf zweyerley Art geschehen; entweder, daß gerade Rhytmen vermi-

schet werden, als ein vier- und zweyfüßiger; oder daß ein gerader und ungerader vermischt wird, als ein drey- oder vierfüßiger, oder ein drey- und zweyfüßiger. Die erste Vermischung ist, wegen ihres leichten Verhältnisses, ohne Zweifel die natürlichste; die andere ist wegen ihres schwerern Verhältnisses 4 gegen 3, oder 3 gegen 2, schon etwas verwickelter. Indessen sind sie alle zu gebrauchen, so lange als eine vernünftige Symmetrie beobachtet wird. Außer selbiger sind alle Vermischungen ein unbequemes Spielwerk. Folgende Versarten sind alle symmetrisch, und deswegen gewissen neuen tändelhaften Erfindungen, die ihre Geburt meistens einem Reime zu danken haben, vorzuziehen.

1) **Die jambischen Verse von sieben und fünf Füßen.**
2) **Die trochäischen Verse von sieben und fünf und auch von sechs Füßen,** wenn der Einschnitt nicht auf der fünften oder sechsten Sylbe angebracht wird.
3) **Die dactylischen Verse von fünf Füßen.**
4) **Die anapästischen Verse von fünf Füßen.**
5) **Die steigenden und fallenden Hexameters,** wenn der Einschnitt zwischen dem zweyten und dritten, oder zwischen dem vierten und fünften Fuß gemacht wird.
6) **Die phaläcischen Verse von fünf Füßen.**
7) **Die alkaischen Verse.**

1) Anmerkung.

In denjenigen Versen, wo der Einschnitt an verschiedenen Oertern gemachet werden kann, muß, zur Erhaltung der nöthigen Symmetrie in zwoen Zeilen von einer Art, der Einschnitt an eben demselben Orte, und nicht in der einen nach dem zweyten, und in der andern nach dem dritten Fuß, u. s. w. gemachet werden.

2) Anmerkung.

In allen längern Versarten, die aus vermischten Rhytmen bestehen, kömmt der gerade und ungerade Numerus wechselsweise zum Vorschein, z. E. in den jambischen von sieben Füßen wechselt der vier- und dreyfüßige Numerus beständig ab; in den trochäischen von sechs Füßen mit dem Einschnitte auf der dritten oder vierten Sylbe, wechselt der vier- und zweyfache Numerus ab, u. s. w. Wenn man in den kürzern Versarten diesen abwech-

selnden Numerum der längern Versarten nicht nachahmen, sondern eigne Vermischungen machen will, so ist allezeit dahin zu sehen, daß der Numerus solitarius vermieden werde, d. i. es muß kein Vers vorkommen, der nicht von einem andern von gleicher Fußzahl, in eben demselben Periodo annoch, beantwortet werde, z. E. so viele Füße der erste Vers in einer Anzahl von vier Zeilen hat, so viele muß der zweyte oder vierte auch haben. Alsdenn werden, bey dem verschiedenen Numero dieser vier Zeilen, der zweyte und dritte, oder der dritte und vierte Vers, auch nach ihrer Art übereinkommen. In einer Arie kann man es noch zur Noth nachsehen, wenn diese Regel nicht aufs strengste beobachtet wird, und etwan in einer Anzahl von drey Versen ein Numerus solitarius gegen zwey andere unter sich ähnliche vorkömmt, weil man vermittelst der Wiederholung und Zergliederung eine Art von Symmetrie erzwingen kann, wenn sonst die Worte und Gedanken dazu geschickt sind. Aber in einer Ode fällt dieses weg, und muß der Dichter also einen spielenden Einfall der Bequemlichkeit der Composition aufopfern.

3) Anmerkung.

Man kann bey einerley Rhytmo bleiben, und das Metrum in eben demselben Theile einer Arie verändern. Wenn solches in einem andern Theile geschieht, so ist noch weniger etwas dagegen zu sagen. In gewissen Versarten, die mit einer kurzen Vorsylbe anfangen, ist diese Veränderung so gar öfters nöthig. Es ist aber nicht gut, das Metrum mit dem Rhytmo zugleich zu verändern, weil sie die nächste äußerliche Veranlaßung zu steifen und höckerichten Modulationen sind.

Wir wollen die beyden letztern Anmerkungen mit einigen Exempeln erläutern.

Müdes Herz,
Laß den Schmerz
Mit dem Athem fahren!
Lebst du doch
Itzo noch
In den besten Jahren.
Thoren denken vor der Zeit
An die Nacht der Eitelkeit;
Gnug! wenn uns das Alter zwingt,
Und den Kummer mit sich bringt.

In dieser Strophe von einem Güntherischen Scherzliede kommen zwey- drey- und vierfüßige Numeri vor, aber allezeit symmetrisch. Ich brauche sie nicht

nicht anzuzeigen, weil sie zu sehr in die Augen fallen. Wenn der vierte, fünfte und sechste Vers wegbleibt, so kann eine Arie mit einem Da Capo daraus gemacht werden. Es würde zwar der letzte Vers des ersten Theils alsdenn nicht mit dem letzten Verse des zweyten Theiles reimen. Allein das schadet nicht. Diese Aehnlichkeit des Endes beyder Perioden ist nur ein Spiel des Poeten, das sich gar artig ausnimmt, wenn man die Verse mit den Augen betrachtet, oder sie geschwinde hinter einander wegliefet. Aber dem Musikus hilft diese poetische Symmetrie zu nichts, wenn selbige in einer andern Aussicht nicht beobachtet ist.

* *

Pfeile, Ströme, Blitz und Wind
Fliehn geschwind,
Noch geschwinder unsre Jahre. **Ende.**
Nicht ein einzger Augenblick
Kehrt zurück;
Täglich droht die Bahre. **D. A.**

Man bemerket in diesen Versen einen, mit einem zweyfüßigen, abwechselnden vierfüßigen Rhytmum. Da diese Abwechselung, wie bereits oben gesagt, eine der natürlichsten ist, und die beyden ersten Verse des ersten Theils so beschaffen sind, daß sie die schönste Zergliederung und Wiederholung zulaßen, wenn auch gleich der zweyte Vers einen Numerum solitarium macht: so ist wider den ersten Theil nichts einzuwenden, ob es, in einer andern Aussicht, gleich besser wäre, wenn die dritte Zeile einen männlichen Ausgang hätte. Aber die beyden ersten Verse des zweyten Theils, ob sie gleich den Augen nach mit denen aus dem erstern übereinkommen, sind bey weitem nicht so geschickt, indem man die Worte: **kehrt zurück**, ohne den verneinenden Vortrag umzustoßen, nicht wiederholen kann. Hier wäre es also gut gewesen, wenn noch ein ähnlicher Rhytmus von zween Füßen vorhanden gewesen wäre, um mit **kehrt zurück**, zu correspondiren. Mit der letzten Zeile dieses Theils hat es nicht die Bewandniß, als mit der aus dem erstern Theile, wie man unter der Regel von der Abwechselung der Klangfüße sehen wird. Nämlich ein weiblicher Vers von drey Füßen mit bequemen Lautbuchstaben ist gut zur letzten Zeile einer Clausel.

* *

Was man wünschet, was man thut,
Ist in diesem Seegensnamen
Ja und Amen. **Ende.**

Dieser Tag will ihn mit Blut
Uns in unsre Herzen schreiben;
Also soll er ewig bleiben
Unser höchstes Gut. V. A.

Mit dem ersten Theile ist es, mit gehöriger Application, wie mit der vorhergehenden Arie in dem ersten Theile beschaffen. Wenn der letzte Vers des zweyten Theils: **Unser höchstes Gut**, eine Sylbe mehr hätte, und also weiblich wäre: so wäre er bequemer, ob er gleich noch immer ein Numerus solitarius von drey Füßen bliebe. Aber in einer Arie, wie gesagt, kann man hierinn nachsehen.

* *

Itzo schon
Hören wir den Freudenton. **Ende.**
Unser Geist,
Der der Erde sich entreißt,
Siehet schon
Jesum auf dem Ehrenthron. **V. A.**

Der abwechselnde Numerus von zween und vier Füßen ist faßlich, und in dem ersten Theile wegen seiner Fähigkeit zur Wiederholung bequem.

* *

Muntre Gedanken,
Fliehet der Wollust gefährliche Schranken,
Schwingt euch nach Bethlehem zu. **Ende.**
Da lacht eure süße Wonne;
Da strahlt eure Freudensonne;
Da ruht eure Seelenruh. **V. A.**

Da sind dreyerley Arten von Versen in Ansehung des Metri. Der letzte Vers des ersten Theils würde noch besser seyn, wenn er eine Sylbe mehr hätte, und es hieße:

Schwinget euch nach Bethlehem zu;

weil er alsdenn vier Füße haben würde.

* *

Dich, Florens schönstes Meisterstücke,
Dich, schönste Zierde der Natur,
Dich, Rose, wählen meine Blicke
Vor allen Blumen dieser Flur.

Du giebst Verliebten und Trinkern
Getreure Lieb und stärkern Wein;
Du bist, bey Tänzen und bey Festen,
Der schönsten Busen schönster Schmuck.

Hier wird in der fünften Zeile das Metrum und der Rhytmus zugleich verändert, indem dieser um einen Fuß verkürzt wird. Das veränderte Metrum ist nicht der Bequemlichkeit der Composition nachtheilig, aber wohl der unter sieben ähnlichen Zeilen, ganz allein dastehende ungerade Rhytmus. Es hat in diesem Puncte, mit der Einschiebung eines einzigen ungeraden Rhytmi in eine Menge gerader Rhytmen, nicht eben die Beschaffenheit, die es mit einem zweyfüßigen in Absicht auf einen vierfüßigen hat.

* *

Se il mio paterno Amore
Sdegna il tuo core
Altero,
Piu giudice severo
Che Padre a te sarò.
E l'empia fellonia,
Che forse volgi in mente,
Prima che adulta sia
Nascente
Opprimerò.

Man siehet aus diesem Exempel, daß die sonst sehr aufmerksamen Italiäner von dem Fehler der Ungleichförmigkeit nicht frey sind. Hätte der Dichter die dritte Zeile annoch in die zweyte gebracht, so wie es der Zusammenhang erfodert; wäre er eben so mit den beyden leßten Zeilen verfahren: so wäre durchaus die schönste Symmetrie im ungeraden dreyfachen Numero entstanden. Aber die Reime amore, core; altero, severo; mente, nascente, dieses Spielwerk lag dem Dichter am Herzen. Er opferte demselben Grammatik, Logik und Symmetrie auf, und überließ dem Componisten die Sorge, ihn zu verbessern.

* *

Begli occhi,
Poichè vi deggio amar,
Non vo' penar
Così.
Ingrati,

V'imitero spietati,
O m'amerete un di.

Sehen diese Abtheilungen der Verse nicht wie ein Epitaphium aus? Da die dritte und vierte Zeile zusammengehören, warum werden solche nicht in eine Reihe gebracht? Der sonst berühmte Apostolo Zeno ist an dergleichen wunderlichen Folge von Rhytmen sehr fruchtbar, und Silvani kömmt ihm bey.

Noch ein abgeschmackter Exempel ist folgendes:

Se fecondo e vigoroso
Crescer vede un arboscello,
S'affatica intorno a quello
Il geloso
Agricoltor.

Noch eins.

Si compisce ogni *disegno*
Coll' *ingegno* — e col valor.

Man wird in dem letzten Exempel ein besonder Spielwerk bemerken, da der Dichter durch einen Strich nach *ingegno* bemerket hat, daß er auch in der Mitte des Verses einen Reim auf *disegno* anzubringen gewußt hat. Doch vielleicht soll der Strich eine Aufhebung der Elision, einen halben Einschnitt, bedeuten.

* *

In deines Blutes kleinen Wellen,
Strömt mir, aus unergründten Quellen,
Ein großes Meer der Gnaden zu. **Ende.**
Hier schiffet mein Glaube bey sichern Beschirmen;
Hier lach ich der Räuber, hier troz ich den Stürmen;
Denn Hüter, Schiff und Schuz bist du. **D. C.**

Ich führe diese gute Arie deswegen an, um zu zeigen, wie im andern Theile das Metrum kann verändert werden. Der Rhytmus ist durchgehends einerley. Noch besser würde der andre Theil seyn, wenn die zweyte Zeile nicht amphibrachysch, sondern bloß dactylisch; und die dritte nicht jambisch, sondern trochäisch wäre. Beyde würden nämlich alsdenn eine Sylbe weniger haben, und dieses würde zur Bequemlichkeit des Componisten und des Sängers dienen; denn im ungeraden Tact, wenn die Zeilen ohne eine gewisse Einrichtung, ohne eine Einschiebung vom Rittornell, rc. hinter einander weggesungen werden,

den, hat der Sänger, zumahl bey sehr lebhafter Bewegung, wenig Zeit zum Athemholen. Im geraden Tact kann der Componist dieser Ungleichheit leicht aus dem Wege gehen. Aber es ist besser, ihm nichts in den Weg zu legen, und ihm die Freyheit zu lassen, in welcher Tactart er componiren will. Mir fällt bey dieser Gelegenheit eine andere ähnliche Arie ein:

Lobsinget, frohlocket und jauchzet, ihr Frommen,
Ruft Jesu entgegen: O Heiland willkommen!
Die Herzen stehn offen, so ziehe da ein.

Da geht alles in einem Athem fort: ihr Frommen, ruft; willkommen die. Weil an den Versen eben nichts besonders ist, so darf man sich kein Gewissen machen, sie zu verändern, und sie wenigstens musikalisch besser zu machen, wenn es nicht poetisch geschieht:

Bepalmet die Pfade, singt, jauchzet ihr Frommen;
Heisset den Heiland mit Ehrfurcht willkommen;
Oeffnet die Herzen mit Sehnsucht für ihn.

Hier ist nur der erste Vers amphibrachysch, und die beyden folgenden dactylischen heben die in dem Original befindlichen Unbequemlichkeiten auf. Ueber dieses finden sich hier nicht die etwas unbequemen Wörter: lobsinget, frohlocket, worinnen allezeit die erste und andere Sylbe lang sind, wenn auch die erste insgemein, obwohl mit Unrecht, kurz gebrauchet wird. Es bleibt ferner die Vermischung des Chors mit der Arie weg:

Ruft Jesu entgegen: „O Heiland willkommen ꝛc."

Denn ich glaube nicht, daß dieses alles von einer Person kann gesungen werden. Es siehet dem Zuruf eines Vorsängers ähnlich, der den Einfall des ganzen Singechors erwartet. Man ziehe sich übrigens aus der metrischen Form dieses Exempels die folgende

§. 16.

Fünfte Regel.

Wenn in vielsylbichten Zeilen der Ausgang mit einem weiblichen Fuße geschieht: So ist es bequemer für die Musik, wenn der folgende Vers mit einem fallenden, als steigenden Fuße, angehoben wird, obgleich alsdenn das Metrum verändert wird.

Die Erklärung dieser Regel findet man in den Anmerkungen über die letzten Exempel zu dem vorhergehenden §.

In deines Blutes kleinen Wellen ꝛc.

und

Lobsinget, frohlocket, und jauchzet, ihr Frommen ꝛc.

Man merke, daß wir von vielsylbichten Zeilen sprechen. In wenigsylbichten braucht es dieser Vorsicht nicht, und ist es besser das Metrum beyzubehalten, zumal wenn der Rhytmus zugleich verändert wird. Aus dieser Ursache ist folgende Poesie etwas unbequem:

Den Gläubgen erdrücket kein Weh.

Mitten unter Noth und Sorgen

Stärkt ihn die tröstliche Hoffnung von oben,

Daß Jesus die Seinigen schützt.

Die Verschiedenheit des Metri fällt in die Augen. Zu einer Arie mit einem Dacapo würde sich die Poesie schicken, wenn die Worte der ersten Zeile, die den ersten Theil ausmachen würden, nicht gar zu oft widerhohlt und zergliedert werden müßten, wenn die Arie die gewöhnliche Länge haben sollte. Zu einer Odenstrophe sind die Verse nicht bequem. Es ist mit dem Metro gar zu viel darinnen gespielt. So wie sich die beyden äußersten Verse ähnlich sehen, so sollten es auch die beyden mittlern thun, und dieses geschähe am besten mit einem trochäischen Anfange jeder Zeile, wenn auch in der Mitte Dactyli vorkämen.

§. 17.

Sechste Regel.

Man muß die männliche und weibliche Rhytmen so viel als möglich abwechseln.

Lauter männliche Rhytmen nacheinander klingen zu hart; lauter weibliche zu weibisch. In dem letztern Puncte versehen es einige italiänischen Dichter.

Anmerkung.

Da die letzte Zeile einer Poesie sehr oft die Componisten beschweret: so ist zu merken, daß, wenn selbige aus zween oder dreyen Füßen besteht, es zwar gewissermaaßen einerley ist, ob der Ausgang mit einem männlichen oder weiblichen Fuße geschicht; ob gleichwohl, wenn man alles aufs genaueste haben will, der weibliche Ausgang bequemer ist, indem man, zur öfters nöthi-

nöthigen Verwandlung des Numeri ternarii in einen quaternarium, alsdenn die Sylben nicht weiter auszurecken braucht, als es das herrschende Metrum erfodert. Besteht aber der letzte **Vers aus vier Füßen:** so ist es bequemer für die Musik, **wenn derselbe männlich ist.** Hierwider pfleget im italiänischen nicht leicht ein **Metastasio** zu verstoßen, aber wohl verschiedene andere, und sogar sehr oft der **Apostolo Zeno.** Die Franzosen suchen gar eine Schönheit darinnen, deren Daseyn aber leicht widerleget werden kann, wenn man die damit verknüpfte Unbequemlichkeit, und den daher entstehenden Zwang im Gesange betrachtet. Die letzte kurze Sylbe eines weiblichen Ausgangs muß nämlich zum Anfange des vierten Tacts im Niederschlage gehöret, und zu diesen Zwecke also eine Zeit anticipiret werden. Die Erhaltung dieses Zwecks nöthigt den Componisten, einige vor dieser letzten Sylbe hergehende Wörter geschwinde hintereinander aussprechen zu lassen, und noch dabey, um die Sylben in ihr gehöriges Tactglied zu bringen, sich hin und wieder des Puncts zu bedienen. Wie aber dieses gegen den vorher gehörten Gesang absteche, giebt die Erfahrung. Der Fall, in welchen ein weiblicher Klangfuß zum Ausgange einer letzten Zeile gebraucht werden kann, ist, wenn diese letzte Zeile zergliedert werden kann, z. E.

Mein König geht dahin,
Zur großen Mörderinn,
Auf daß er leide, daß er sterbe. **Ende.**
So leidet er als der Gerechte,
Und hilft mir ungerechtem Knechte,
Daß ich das Licht des Himmels erbe. **V. A.**

Die Wörter: **Auf daß er leide, daß er sterbe,** sind sichtbarlich der Zergliederung fähig, und aus: **daß er sterbe,** können leicht vier Tacte gemacht werden. Hingegen ist die letzte Zeile des zweyten Theils schon unbequemer, indem die Wiederholung: **daß ich das Licht des Himmels erbe, das Licht des Himmels erbe,** nicht unter die besten gehöret, und anders kann man hier nicht wiederholen.

§. 18.

Siebente Regel.

Man muß in eine Arie keine andere Person, oder personifiirtes Subject, redend einführen, z. E.

Jerusalem ruft überlaut:
„O Deutschland! laß dich weisen;
„Ich war des Allerhöchsten Braut ꝛc.

ingleichen:

Das Leben spricht zu meinem Leben:
„Die Sündenschuld ist dir vergeben.

ingleichen:

Lobsinget, frohlocket und jauchzet ihr Frommen;
Ruft Jesu entgegen: „O Heiland! willkommen,
„Die Herzen stehn offen; so ziehe da ein ꝛc.

§. 19.

Achte Regel.

Keine Arie muß mit einer Beziehungsformel anfangen.

Stärke, Jesu, mich indessen,
Daß ich einen jeden Tag ꝛc.

Solcher Anfang schickt sich gut zur letzten Strophe eines Chorals.

§. 20.

Neunte Regel.

Weder der erste noch der andere Theil einer Arie muß aus einem bloßen Vocativo bestehen, ob es gleich schön ist, wenn vermittelst eines kurzen An- Zu- oder Ausrufs ein Vocativus vorkömmt. Allein es muß eine ordentliche Rede vorhergehen oder nachfolgen.

Der Fehler ist in dem Dacapo folgender Arie enthalten.

Gewünschter Trost bedrängter Herzen!
Ach Inhalt aller süßen Lust. Ende.
Das Leben ꝛc. ꝛc.

Hingegen ist folgendes Dacapo schön.

Golgatha!
Meiner Andacht wünscht ich Flügel,
Eh ich deine Todeshügel
Sich vor mir erheben sah!

§. 21.

Zehnte Regel.

Eine kurze Parenthesis von einem oder zweyen Worten kann in einer Arie statt finden, z. E.

Ist das nicht gnug, (bedenke! sage!)
Daß man ihn heilig feyern mag?

Weitläuftige Parentheses gehören in kein einziges musikalisches Gedicht geschweige in eine Arie.

§. 22.

Eilfte Regel.

Alle Vergleichungen müssen kurz, ohne weitläuftige Ausbildung, und Zerrung des Verstandes, vorgetragen werden.

Diesemnach ist folgendes Exempel nicht gut:

Wie, wenn Castors Stern entsteht,
Schiffer Herz und Leben fassen;
Wie die helle Morgenröth
Uns das Wetter schön will lassen:
Also schlug uns diesen Stand
Schon sein Ursprung in die Hand.

Die vierte Zeile soll sich Odenmäßig mit einer Cadenz endigen. Aber hier erlaubt es der noch nicht geendigte Verstand nicht. Ein Punct sollte da stehen.

§. 23.

Zwölfte Regel.

Die relativische Wiederholung eines Subjects, um noch mehr davon zu sagen, schicket sich nicht in ein Singgedicht, z. E.

Sey, gewünschte Nacht, gegrüßet,
Da der keuschen Jungfer Mund
Einen jungen Sohn geküsset,
Eh' sie ihn recht sehen konnt?
Einen Sohn, den sie mit Rechte
Auch wohl Vater heissen möchte.

§. 24.

§. 24.

Dreyzehnte Regel.

Reden einer einzelnen Person, welche sich nur in dem Munde des Sängers schicken, der diese Person vorstellt, z. E. gewisse Reden des Heilands, Petri, u. s. w. müssen keinem Componisten zu einem Chore vorgeleget werden, z. E.

Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seyd, ich will euch erquicken.

oder:

Selig seyd ihr, wenn euch die Menschen um meinet willen schmähen und verfolgen.

oder:

Siehe, ich komme bald, und mein Lohn mit mir, zu geben einem jeglichen ꝛc.

oder:

Ich kenne diesen Menschen nicht ꝛc.

Hierdurch aber versteht man nicht, daß ein Chor nicht im Singulari sprechen könne, als welches eben so möglich ist, als daß ein Sänger in einer Arie im Plurali, im Namen eines ganzen Volks auftreten und sprechen kann. Das *Credo* ist auch im Singulari, oder es enthält das Glaubensbekänntniß ganzer Völker, nicht einer einzelnen Person. Durch die obige Regel werden auch nicht solche Anträge und Ermahnungen gemeynet, die ein jeder an den andern thun kann. Z. E.

Alles was ihr thut mit Worten oder mit Werken, das thut alles in dem Namen des Herrn Jesu.

Dieses sagt Paulus; aber man kann ihm eben diese Worte zurücke geben.

oder:

Selig sind, die da Leid tragen; denn sie sollen getröstet werden.

So spricht der Heiland; aber ein jeder kann den andern mit diesen Worten aufrichten. Man kann sich insgesammt singend damit erbauen.

§. 25.

Vierzehnte Regel.

In jeder Arie braucht man ein paar geschickte Wörter zu Dehnungen.

Man wirft öfters einem Componisten vor, daß er Dehnungen macht, wo sich solche dem Verstande nach nicht hinschicken, und daß derselbe bloß auf

einen bequemen Lautbuchstaben sieht. Dieser Vorwurf kann gegründet seyn, wenn schicklichere Wörter vorhanden sind. Aber wie, wenn solches nicht ist? Ist es da die Schuld des Dichters oder Componisten, wenn ungereimte Wörter gedehnet werden? Es ist also die Pflicht des Dichters, dem Componisten mit geschickten Wörtern an die Hand zu gehen.

Geschickte Wörter in Absicht auf die Dehnung müssen erstlich so beschaffen seyn, daß sie einen bequemen langen **Vocal** enthalten. **Bequeme Vocales** sind *a*, *e*, und *o*, und die **Diphtongen** *å*, *åu*, *au*, *ay*, *ei*, *eu*, *ey* und *ö*. Die verdoppelten Selbstlauter *aa*, *ee* und *oo*, werden unter den einfachen Vocalen *a*, *e* und *o*, mit begriffen. **Unbequeme Vocales und Diphtongen** sind *i*, *u*, *ie*, und *ů*.

Zweytens, müssen die geschickten Wörter, wo sie nicht den ganzen Verstand der Arie gleichsam in sich concentriren, wenigstens etwas auf den ganzen Inhalt und Affect der Arie, oder des Theils der Arie, wo sie vorkommen, sich beziehendes enthalten, und zu dem Ende eine gewisse Empfindung, oder Handlung bezeichnen. Sie müssen als einzelne Wörter, außer ihrem Zusammenhange betrachtet, nicht demjenigen widersprechen, was sie in der Verbindung mit andern Wörtern sagen. **Es sind deswegen alle diejenigen Sätze zu vermeiden, die vermittelst einer verneinenden Formel eine Bejahung ausdrücken.** Z. E. wenn man jemanden mit den Worten: **laßt uns nicht weinen**, zur Fröhlichkeit; oder mit den Worten: **laßt uns nicht lachen**, zur Traurigkeit bewegen wollte: so würden die Wörter: **weinen** und **lachen**, wenn sie sollten gedehnet werden, gerade der Idee des Dichters widersprechen. Gleichwohl findet man viele dergleichen Exempel, als:

Welt, packe dich mit deinen Gaben,
Sie können nicht mein Herze laben,
Du magst dich noch so freundlich drehn.

Wenn der Dichter geglaubt hat, durch das Worr **laben** dem Componisten ein recht unvergleichlich Wort zu geben, so hat er sich geirrt. Eine Dehnung auf **laben** würde den Sinn der Arie aufheben, welcher ist: daß das Herz **nicht gelabet**, das ist, daß es **beångstigt** oder **belastet** ꝛc. wird von den Gaben der Welt; oder, daß das Herz die Gaben der Welt **verachtet**. Könnte man es einem Componisten verdenken, wenn er die Nebenwörter **freundlich** oder **drehn** ergriffe, der Verstand möchte gegen diese Nachåffung der Freundlichkeit der Welt einzuwenden haben, was er wollte? Ein anders ist es mit folgender Arie:

Locke mit Pfeiffen bezaubernder Lust,
Spiele betrüglich, körne mit Schätzen!
Keine vom Himmel erfüllete Brust
Wird sich am Spielen und körnen ergötzen. Ende des ersten Theils.

Hier hat die Kritik nichts zu erinnern, wenn der Componist, im Anfange, die Lockungen, die Bezauberungen rc. der Welt etwas nachzuahmen suchet, wenn er nur nicht, anstatt der Welt, die Wachtelpfeife, nachahmet; und dann kann er bey keine rc. in einem ernsthaftern Tone anfangen, welches einen schönen Contrast giebt. Doch wir kehren zu unserm Hauptzwecke zurück, um noch ein Exempel von einer mit verneinenden Formeln abgefaßten Arie zu geben.

Du machst mir, strenger Tod, kein Leiden,
Weil deiner Sense scharfes Schneiden
Nur bloß den matten Leib verdirbt.

Für einen Menschen, der den Tod nicht scheuet, sondern ihn mit gesetztem Muthe erwartet, ist wieder kein Wort zur Dehnung da. Ist der Componist zu tadeln, wenn er das Wort: matten dazu nimmt? Er ist zu entschuldigen.

Wir wollen nicht untersuchen, ob sich, der innern Beschaffenheit nach, ein **Zeitwort**, **Nennwort** oder **Beywort** am besten zu einer Dehnung schickt. Die Fälle und Umstände sind verschieden. An einem Orte, in einer gewissen Verbindung, vermittelst einer gewissen Wendung, kann ein Nennwort besser seyn, an einem andern Ort ein Beywort oder Zeitwort. Man kann auch **Nebenwörter** dazu gebrauchen. Doch sind, überhaupt gesprochen, die Zeit- und Beywörter wohl die besten.

Der rechte **Platz** der **Dehnungsfähigen Wörter** ist übrigens allezeit am **Ende** einer Zeile, besonders der letzten Zeile eines Theils. Die Ursache ist diese, weil der Componist, ohne eine Freyheit zu begehen, nicht eher dehnen kann, ehe der völlige Verstand der Worte da ist. Wenn wir sagen am **Ende**, so verstehen wir die drey oder fünf letzten Sylben eines Rhytmi. Die Italiäner sind in diesem Puncte sehr accurat und musikalisch.

Wenn das zur Dehnung bestimmte Wort just ans Ende der letzten Zeile einer Arie zu stehen kömmt: so erwächset der Musik annoch der Vortheil daraus, daß sie ihre **Cadenzen** und **Endigungstriller** bequem anbringen kann. Die Oerter der Cadenzen sind in **männlichen Rhytmen** die antepenultima, und in **weiblichen** die **vorletzte Sylbe**. In Fall der Noth können sie in den erstern auch auf die **fünfte**, und in den letztern Rhytmen auf die **vierte Sylbe** vorm Ende gesetzet werden. Die Endigungstriller können nur

auf

auf der zweyten oder dritten Sylbe vorm Ende Platz finden. Man sehe folgende Exempel:

So will ich denn in Zions Stille
Dir heut mein Lied zum Opfer weihn.

ingleichen:

O du selge Wissenschaft!
Dieß Geheimniß hat die Kraft,
Mein betrübtes Herz zu trösten.

ingleichen:

Sie tragen uns auf ihren Händen
Und halten fleißig Hut und Wacht.

ingleichen:

Dein Geheimniß ist bekannt
Denen, welche dir die Hand
In wahrhafter Demuth küssen.

Hier fallen die Cadenzen auf die ersten Sylben von Opfer, trösten, fleißig und Demuth. In den beyden letzten Exempeln sind keine bequeme Vocalen zu Endigungstrillern vorhanden.

Doch es ist nicht genug, daß in dem zur Dehnung bestimmten Worte ein bequemer Selbstlauter ist. Es ist gut, in den vornehmsten Wörtern, die sich auf den Inhalt beziehen, die Buchstaben i und u in langen Sylben so viel als möglich, zu vermeiden. Unter der großen Menge von Endigungen in a, e und o, und å, au, eu, rc. wovon wir am Ende dieses Capitels ein Verzeichniß geben wollen, wird es niemals einem fruchtbaren Dichter an bequemen Wörtern fehlen. Ich glaube nicht, daß diese Anforderung einem Poeten großen Zwang anthun kann. In einem Singstücke von etwan sieben bis acht Zeilen wird leicht Rath zu schaffen seyn. Er kann ja nur mit dem Reime etwas sparsamer umgehen; denn dieser hilft der Musik nichts. Er kann in andern Arten von Gedichten alle Wörter gebrauchen, die er will.

Außer diesem allen werden überhaupt fließende und leicht auszusprechende Wörter, und keine gar zu schwerpfündige, rauhe, harte, unangenehme, widrige Wörter, besonders, wenn sie sehr lang sind, erfodert. Da der Sänger nicht allein die Wörter aussprechen, sondern auch mit einem geschickten Tone begleiten muß: so muß man ihn durch keine beschwerliche Aussprache an der geschickten Bildung seines Tones verhindern.

Was die ungeschickten Klangfüße von drey und vier Sylben: als ănbĕ-tĕn, lōbsīngĕn ꝛc.

anheimstellen;

Mühseligkeit,

betrifft: so braucht es dieserwegen keiner Erinnerung, indem sich ein reiner Dichter niemals dergleichen bedienet, weil sie vielleicht noch schwerer in ein poetisches Metrum zu bringen sind, als in ein musikalisches. Es ist genug, daß man in der Prose, in Sprüchen aus der Bibel, dergleichen nicht vermeiden kann.

Eins ist noch wegen der Prosodie zu erinnern, nämlich dieses: daß der Poet in dem Gebrauche der einsylbichten Wörter Acht haben muß, ob auf solchen ein rhetorischer Accent liegt, oder nicht. Im Falle, daß die Declamation solche lang verlanget, sind selbige auch in dem Metro lang zu gebrauchen, um dadurch gewisse Zerrungen in der Composition, oder andere Ungleichheiten zu verhüten. Viele lange einsylbichte Wörter aber taugen gar nicht hinter einander, z. E.

Auf daß er uns Gott opferte.

Wir haben hievon schon oben in dem Capitel von den Klangfüßen geredet. Ueberhaupt sind viele einsylbichte Wörter hinter einander so wenig in der Poesie einer guten Harmonie, als in der Musik eines guten Metri fähig. Die beständige Abwechselung der ein- und mehrsylbichten Wörter gereichet der Rede zur Zierde, und der Musik zum Vortheil.

1. Anmerkung.

Es ist ohne Zweifel ein Vorzug für die deutsche Sprache, daß, weil sich die meisten Wörter auf einen Consonanten endigen, sie wenig Gelegenheit giebt, einen Hiatum zu machen. Ich habe viele lange Gedichte dieserwegen ausdrücklich durchgelesen, und den unangenehmen Zusammenstoß von Selbstlautern nicht ein einzigesmal oder wenigstens sehr selten darinnen gefunden. Es gereichet dieses einer Poesie zu keiner geringen Schönheit, und im Singen dient es zu nicht weniger Anmuth und Leichtigkeit in der Aussprache. Man siehet hieraus, daß man zum wenigsten in einer Arie die Collisionen von Vocalen mit leichter Mühe vermeiden kann.

2. Anmerkung.

Vor diesem erschien selten ein musikalisches Gedicht, worinnen nicht brüllende Donner, murmelnde Bäche, lispelnde Winde, rieselnde

Fluthen, girrende Tauben, zwitschernde Vögel, u. s. w. vorkamen. Drachen und Teufel, mit Klauen, Pfoten, Schwanz und Hörnern, ꝛc. Ochsen, Ziegen, Bettler, Höllenbrände, leckende Hunde, Speichel, Koth, Eyterbeulen, Schweine, Heulen und Zähnklappen, ꝛc. krähen, meckern, blöcken, schnattern, wiehern, gnorren, bellen, schwirren, mummeln, wirbeln, gurgeln, wimmern, glucken, schnarchen, fressen, knirschen, speyen, zischen, knittern, knastern, stottern, röcheln, murren, brummen, summen, sprudeln, huren, ꝛc. ꝛc. characterisirten wechselsweise die Zeilen, und sollten wohl gar geschildert werden. Was führen hier nicht einige Wörter für widrige, unanständige und Ekel erweckende Begriffe mit sich, die sich weder im Tempel, noch auf dem Theater oder in der Kammer, vor einem ehrwürdigen, und mit Personen von Geschmack gezierten Hörsaale schicken? Wie ungeschickt sind andere Wörter wegen ihrer Lautbuchstaben, wenn sie sonst einiger Nachahmung fähig oder werth sind? Warum giebt man einigen Nennwörtern nicht geschicktere Beywörter, die mit einem bequemern Laute eben dasjenige von ihnen sagen, was diese ungeschickte Beysätze schildern sollen? Denn ungeachtet der Componist, in Ermangelung eines geschickten Beyworts, z. E. in brüllender Donner, das Hauptwort Donner selbst ergreifen kann: so ist es doch weit natürlicher, daß das Wort, welches den auszudrückenden Umstand das Hauptworts, wo nicht ganz, doch zum Theil enthält, zur Dehnung gebraucht werde, als das Hauptwort selbst.

Anstatt daß der Donner brüllet, der Bach murmelt, der Wind lispelt, die Fluthen rieseln, die Taube girret, der Vogel zwitschert ꝛc. kann der Donner rollen, knallen, krachen ꝛc. der Bach sanft wallen, murmelnd wallen, sanft rauschen ꝛc. die Fluth rieselnd wallen, sprudelnd rauschen, ꝛc. der Wind säuseln, sausen, pfeifen, lispelnd säuseln, brausen, rasen, toben, ꝛc. die Taube klagen, ächzen, girrend klagen ꝛc. der Vogel pfeifen, locken, schlagen, flöthen ꝛc. u. s. w.

Man nimmt es unsrer Sprache übel, daß, da die Italiäner ihr *cantare*, und die Franzosen ihr *chanter* haben, wir mit einem i singen müssen. Mich deucht, daß man mit dem Worte Gesang diesen Mangel leicht ersetzen kann.

Und erleichtre meinen Gang
Mit Gebet und mit Gesang,

singt ein gewisser sinnreicher Dichter.

Eben so kann man für klingen, Klang; für zittern, beben; ja wohl wanken, schwanken an einigen Oertern; für fliegen, geflogen, er flog,

auch wohl flattern in einigen Vorfällen; für rudern, seegeln, u. s. w. mit gehöriger Einrichtung und Anwendung gebrauchen.

Die Nachahmung des Geschreyes gewisser Thiere gehöret so wenig in die Singkunst, als die Nachahmung gewisser menschlicher Unvollkommenheiten.

Es giebt noch gewisse Wörter, die einige Componisten aus der Musik verbannet wissen wollen, z. E. lärmen, schwärmen, klatschen, gaukeln, prasseln, rasseln, zerbrechen, u. s. w. Dieser Meynung bin ich nicht, theils weil keine ekelhafte unanständige Begriffe damit verknüpft sind, theils weil sie geschickte Lautbuchstaben enthalten, und einige davon sowohl im eigentlichen Verstande, als allegorisch, gar bequem gebraucht werden können.

§. 26.

Funfzehnte Regel.

Von der Länge und der periodischen Beschaffenheit einer Arie.

Wie lang eine Arie seyn müsse, ist wohl eine Frage, deren Auflösung von dem herrschenden Geschmacke einer gewissen Zeit abhängt. Vordem machte man die Arien sehr kurz, und die Franzosen sind noch in diesem Geschmacke. Itzo sind die langen Arien im Schwange bey uns. Unterdessen mag der Text so kurz seyn als er will, so hat der Componist doch Mittel genug in seiner Gewalt, ihn so lang auszudehnen, als er will, wenn er sonst der Zergliederung, Wiederholung und Dehnung fähig ist. Hingegen ist es schwerer, aus einem sehr langen Texte eine kurze Arie zu machen.

Zu einer Arie mit einem Dacapo gehören zween Perioden, wovon ein jeder nicht leicht unter acht und nicht leicht über zwölf Füße enthalten soll. Ist ein Periode unter acht Füßen, besonders im ersten Theile, z. E.

Itzo schon
Hören wir den Freudenton.

so ist zu wenig Materie für eine gehörige Länge da. Der Componist muß gar zu viel dehnen, wiederholen, zergliedern. Ist zu viel Materie da, so verliehrt allezeit die eine oder die andere Zeile.

Die Rhetorik will, daß man keine nöthige Zergliederung des Textes auslassen soll; und die Musik, die sich mit ihren eignen Reizen durch eine geschickte Dehnung hervor thun will, hat nicht die Zeit, sich mit gleicher Stärke über alle Gegenstände auszubreiten. Die Arie würde zu lang werden. Sie muß also über einige Worte, Phrases und Zeilen, mit leichtem Fuße wegrutschen,

und was saget alsdenn der Verstand dazu? dieser geräth mit dem Gehör ins Gedränge. Beyde wollen befriedigt seyn, und zu diesem Zwecke gehört eine Poesie von mäßiger Größe, damit der Musikus beyde Partieen befriedigen könne.

Wenn vorher gesagt ist, daß eine Arie aus zween Perioden bestehen soll: so fügen wir itzo noch hinzu, daß ein jeder Periode für sich bestehen, und nicht grammatisch mit dem andern zusammenhängen muß, wie z. E.

Unser erschröckender Fuß
Soll die verwegenen Scheitel zertreten. **Ende.**
Und die Tyber samt dem Rhein ꝛc.

Nach dem Rittornell zwischen den beyden Theilen muß der Anfang mit: **und die Tyber** gar schnackisch klingen.

Ein ander böses Exempel.

Also hat Gott die Welt geliebt,
Die böse Welt: **Ende.**
Daß er ihr seinen Sohn gegeben,
Durch dessen Tod soll jeder leben,
Der sich an ihn im Glauben hält. **D. A.**

Noch eins.

Laß mein Sehnen,
Laß mein Stöhnen,
Laß mein Flehen,
Dir zu Ohr und Herzen gehen,
Denke, daß du Jesus bist; **Ende.**
Der bekümmerte Gemüther
Durch den Reichthum seiner Güter
Einzger Trost und Heiland ist. **D. A.**

Der berühmte Componist, der die vorhergehende Arie componirt, hat den zweyten Theil mit den Worten: **Denke, daß du Jesus bist,** gar klüglich wieder angefangen, und dadurch den Fehler des Poeten in eine Schönheit verwandelt. Zur Vertheidigung der Poesie ließe sich sagen, daß der erste Theil schon mit der vierten Zeile bey gehen aufhörte. Aber, es ist die Arie nicht so geschrieben; die fünfte Zeile ist annoch zum Verstande vonnöthen, und aus den Reimen bist, ist, kann man die Absicht des Verfassers nach dem gewönlichen Schlendrian, leicht errathen.

Texte, die nur einen Perioden enthalten, können nicht in zwo Clauseln getheilet, und also nicht zu Arien mit einem Dacapo gebraucht werden. Man muß also eine Cavate, oder eine Arie ohne Dacapo daraus machen, und in jedem Theile eben dieselben Wörter wiederholen; und durch diesen Umstand sollten sich, nach meinem Bedünken, die Arien ohne Dacapo, oder die Cavaten, von den Arien mit einem Dacapo unterscheiden; ich will sagen, alle Cavaten sollten nur einen Perioden enthalten. Ein componirtes Exempel einer Arie ohne Dacapo mit zween Perioden ist folgendes:

1. Theil. Lege dich, mein ganz Gemüthe,
Lege dich bey Jesu ein;
In dem Schooße seiner Güte
Kannst du ohne Sorgen seyn.

2. Theil. Er wird selber heut und morgen,
Auf das beste für dich sorgen,
Dann wird ohne dein Bemühn
Der gewünschte Seegen blühn.

Wer sieht aber nicht, daß der erste Theil gar füglich wiederholet werden könnte, wenn der Componist wollte? Das ist eine Ursache, warum eine Arie ohne Dacapo nur einen Perioden enthalten sollte. Die andere ist, weil in solchen Arien beyde Theile ungefähr von gleicher Länge und gleicher Art der Arbeit seyn müssen, so wie etwan ein Solo mit zwoen Clauseln auf einem Instrumente. Hiezu geben eben dieselben Worte wieder den besten Anlaß; denn andre Worte und Gedanken erfodern andre Töne und Ausdrücke, und die erste Clausel muß in Cavaten gleichwohl mit der andern symmetrisiren. In diesem Falle aber könnte man die Anzahl der Sylbenfüße etwas weiter ausdehnen, und etwan zwölf bis sechzehn dazu nehmen.

Die Arien ohne Dacapo pflegen von einigen Arietten genennet zu werden, obwohl falsch; denn Ariette heißt eine kurze Arie, von was für einer Art sie sey, und es kann kurze Arien mit einem Dacapo, und lange Arien ohne Dacapo geben. Die Italiäner nennen sie Cavaten, ein Wort, welches einige Tonlehrer bey uns für die Ariosos und Accompagnements in den Recitativen zu nehmen pflegen, und also unrecht gebrauchen.

Anmerkung.

Wenn in einem Recitativ eine, zwo oder mehrere Zeilen nach dem Tacte gesungen werden, es mögen selbige nun von dem bloßen Generalbaß, oder auch von den Geigen rc. begleitet werden: so nennet man solches ein **Arioso**, d. i.

ein ariöses oder odenmäßiges Recitativ. Weil man sich in einem ordentlichen Recitativ nach italiänischer Art, an keinen Tact bindet, wenn gleich der Gesang ordentlich tactmäßig zu Papier gebracht wird: so kömmt es daher, daß man statt Arioso öfters Obligato über dergleichen Oerter im Recitative schreibt. Wie dergleichen Ariosos den Gedanken nach beschaffen seyn müssen, zeiget Herr Krause in seinem Tractat von der musikalischen Poesie.

Ein Accompagnement beym Recitativ (in besonderm Verstande) ist, wenn bey beständig fortgehendem recitativischen Sylbenmaße, zu dem ordentlichen Generalbasse Violinen hinzugefüget werden, man mag selbige nun in vollstimmigen Accorden leise aushalten; oder sie nur zwischen den Einschnitten, entweder mit voller Harmonie anstoßen, oder gewisse kurze, dem Inhalt angemessene Passagen vorbringen lassen.

Oefters kömmt das Accompagnement und das Arioso, nach Beschaffenheit des Texts gemischt oder wechselsweise vor, wie z. E. in des Herrn Zachariä Pilgrimmen auf Golgatha Seite 25.

Wie selig sind die frommen Klagen,
Die ihr hier eurem Jesu weint!
Die selgen Geister 2c. 2c.

oder in der letzten Graunischen Passionscantate auf einen Text vom Herrn Ramnler Seite 14.

Es steigen Seraphim von allen Sternen nieder 2c.

So falsch es ist, wenn einige, z. E. Menantes eine ganze Cantate mit dem Namen Cavate belegen: so falsch ist es, die Ariosos und Accompagnements Cavaten zu nennen. Wenigstens spricht kein heutiger Italiäner so.

Anmerkung.

Wir haben gesagt, daß eine Arie mit einem Dacapo aus zween Perioden bestehen soll. Wir fügen itzo hinzu, daß im zweyten Theile zur Noth zween kurze Perioden Statt haben können; aber mehrere schicken sich nicht, weil sie den Componisten zu lauter Schlußfällen veranlassen, und eine Menge derselben hintereinander ist dem Ohr höchst unangenehm. Hier ist ein Exempel von einer solchen Arie, worinnen das Capo aus zu wenig Worten besteht, und der zweyte Theil hingegen Materie zu drey bis vier Arien vorräthig hat.

Ehre sey Gott in der Höhe. Ende.
Seinen Frieden haben wir
Nun auf Erden für und für.

Sollte das uns Menschen allen
Nicht von Herzen wohlgefallen,
Weil du ja, Herr Jesus Christ,
Unser Seligmacher bist. Schluß.
O daß jeder glauben möchte,
Was uns dein Geburtstag brächte!
Jeder müßte selig seyn. Schluß.
Nun im Glauben bist du mein,
Und in Liebe bin ich dein,
Du in mir und ich in dir. Schluß.
Unterdessen sing ich hier,
Bis ich ewig vor dir stehe:
Ehre sey Gott in der Höhe. Schluß.

1. Anmerkung.

Es giebt Arien, die aus einem kurzen Dacapo bestehen, welches zwischen zween oder dreyen kurzen Perioden des zweyten Theils beständig wiederholt wird. Man nennet sie **Ringel- oder Rondoarien**, und findet man viele vortreffliche in den telemannischen Jahrgängen, besonders in denen von der **Neumeisterischen** Poesie. Ich nehme das Wort **vortreffliche** von der musikalischen Composition. Man sehe folgendes Exempel:

Zeuch mich nach dir!
Ich warte mit Sehnen; komm, reiche die Hände,
Damit ich das irdische Wesen vollende,
Und bey dir bleibe für und für.
Zeuch mich nach dir.

Ich bin ja wohl selig, die himmlischen Gaben
Auf Erden im Glauben und Hoffen zu haben;
Doch wünscht ich das Schauen mit Herzensbegier.
Zeuch mich nach dir.

2. Anmerkung.

Es kann in einer Arie der Affect, und dem zu Folge von dem Componisten das Zeitmaaß verändert werden. Daß dergleichen Veränderungen von einem Theile zum andern Statt haben können, ist schon was bekanntes. Hier ist von einer Veränderung des Affects in eben demselben Theile die Rede; z. E.

Allegro

Allegro. { Verdammliche Bosheit, entsetzliche Wuth!
Straf, göttliche Rache! die mördrische Brut.

Adagio. { Doch ich selbst, unschuldigs Lamm!
Habe dich ans Kreuz geschlagen. **Ende.**

Allegro. { Ich muß mich verdammen zu ewigen Plagen;
Mir drohet der Abgrund mit Zittern und Zagen.

Adagio. { Doch, mein Jesu, dein Erbarmen
Hilft mir Armen;
Du erlöst mich durch dein Blut. **D. A.**

Ein ander Exempel, aus der Oper *Caio Fabricio.*

Adagio. { Se tu non senti, oh Dio!
Pietà delle mie pene,
Dolente ognor sarò.

Allegro. { Mà l'adorato bene,
Del fiero sdegno mio
Vittima caderà. **Ende.**

Da te non merta, ingrata,
Il mio fedele amore
Rigore e crudeltà. **D. A.**

3. Anmerkung.

Zu Arien, die ein *Adagio* im eigentlichen Verstande abgeben sollen, braucht man nicht allein weniger Worte, als zu einem *Allegro;* sondern es sind auch die kürzern Rhytmi, besonders die von drey Füßen, sie mögen jambisch oder trochäisch seyn, gewissermaßen bequemer, als die vierfüßigen. Hievon brauchts keiner Exempel.

§. 27.

Etwas von Liedern und Oden.

In Liedern mit mehr als einer Strophe, die alle nach einer Melodie gesungen werden sollen, muß durchaus in allen Strophen die Interpunction einander ähnlich seyn, und solche nach der ersten Strophe eingerichtet werden. Wo in selbiger ein Punct einen vollkommnen Periodum schließet, da muß in der andern Strophe kein Comma vorkommen, u. s. w. Diese Gleichheit der Interpunction ist in einem deutschen Liede so nöthig, als die Gleichheit des Sylbenmaßes oder die Scansion in einer welschen *canzonetta* oder in einem

französischen *chanson.* Mit jeder letzten Zeile einer Strophe muß ferner der Sinn derselben gänzlich geendet, und nicht durch weitläuftige Gleichnisse, oder andere relativische Aufhaltungen in die folgende Strophe herüber gezogen werden. Mehr kann man nicht mit Recht von einem Liederdichter fordern.

Anmerkung.

Die irregulären Lieder und Oden, worinnen sich nicht alle Strophen in dem Rhytmo und Metro ähnlich sind, werden von der Regel der Interpunction ausgenommen, weil jede Strophe ihre besondere Melodie und Einrichtung nothwendig haben muß. Ein gutes Muster dergleichen irregulären Oden sind die vom Giustiniani in den Marcellischen Psalmen. Unter den Engländern werden besonders Pope, Congreve und Dryden in dieser Schreibart gerühmet. Das berufene Alexandersfest von der schönen Composition des Herrn Händel ist in dieser Gattung von Versen abgefasset.

§. 28.

Von Chören und Fugen.

Es ist schon oben von der Beschaffenheit der Worte zu einem Chore gelegentlich gesprochen worden, jedoch nur überhaupt, nämlich, daß es sich nicht schicke, die Reden einer einzelnen Person, die in dem Munde vieler widersinnisch klingen, dazu zu gebrauchen; z. E. wenn jemand über folgende Worte des Heilands ein Chor setzen wollte:

„Meine Schafe hören meine Stimme, und ich kenne sie, und sie
„folgen mir, und ich gebe ihnen das ewige Leben, u. s. w.

oder:

„Setze dich zu meiner Rechten, bis ich deine Feinde zum Schemmel
„deiner Füße lege.

Wir müssen itzo noch besonders davon sprechen. Jedes Chor wird entweder fugirt, oder nicht.

α) Wenn ein Chor nicht fugirt wird, so ist es einerley, ob ein prosaischer, oder poetischer Text dazu genommen wird. Der poetische Text hat, außer was in Absicht auf die Beschaffenheit der Worte überhaupt erinnert ist, seine übrige Einrichtung in Absicht auf die Größe, den periodischen, rhytmischen und metrischen Verhalt, die Cäsur, die Zergliederung und Versetzung, die Bequemlichkeit und die Stelle der musikalischen Worte ꝛc. völlig mit der Arie gemein. Er kann ein Dacapo haben, oder nicht, nach dem Belieben des Dichters. Ich gebe zum Ueberflusse zwey Exempel.

Ohne

Ohne Dacapo.

Wann uns ein Sturm der Noth bedeckt,
Wird Jesus durchs Gebet erweckt;
Der dämpfet alles was uns schreckt.

Mit einem Dacapo.

L'Augusta Elisa al trono
Dall' astro suo discenda,
E luminosa renda,
Questa novella età. Ende.

Gelosi un si gran dono
Conservino gli Dei:
E adori il mondo in lei
La sua felicità. D. A.

1) Anmerkung.

Man hat auch Rondo- oder Ringelchöre, und bedienen sich die Franzosen besonders derselben. Hier ist ein Exempel:

Clair flambeau du monde,
L'air, la terre et l'onde
Ressentent tes bienfaits.

Par toi dans nos champs tout abonde,
Nous ne pouvons compter les biens que tu nous fais;
Chantons les seulement, que l'Echo nous reponde!
Que ton nom dans nos bois rétentisse à jamais.

Clair flambeau du monde,
L'air, la terre, & l'onde
Ressentent tes bienfaits.

Tu laisse l'Univers dans une nuit profonde,
Lorsque tu disparois;
Et nos yeux en perdant ta lumiere féconde
Perdent tous leurs plaisirs, la beauté perd ses traits.

Clair flambeau du monde,
L'air, la terre & l'onde
Ressentent tes bienfaits.

2) Anmerkung.

Um zu wissen, wie ein prosaischer Text beschaffen seyn müsse, darf man nur einem poetischen Texte die äußerliche poetische Form nehmen. Nur ist zu merken, daß die prosaischen Texte ordentlicher Weise kein Dacapo haben. Uebrigens ist jeder biblischer Spruch geschickt dazu, der die Beschaffenheit hat, daß er von vielen Personen gesungen werden kann; der aus kurzen, durch keine Einschiebsel, und weitläuftige, aneinander hängende Beziehungen und Aufhaltungen, verwickelten Sätzen oder Gliedern besteht; der keine ungeschickten Wörter in Absicht auf das Metrum enthält; dessen an sich geschickte Wörter eine solche Stellung unter sich haben, daß sie ein bequemes vermischtes Metrum zulassen, d. i. daß sie sich in bequeme poetische Klangfüße auflösen lassen; der endlich solcher Abtheilungen fähig ist, deren Stellung gegen einander eine Art von Symmetrie macht. Da jeder zur Fuge bestimmter Text auch unfugirt gebraucht werden kann: so braucht es hievon keiner besondern Exempel.

β) **Wenn das Chor fugirt werden soll**, so ist folgendes zu merken:

1) Keine Fuge hat ein Dacapo. Dieses ist allen Musicis bekannt; aber nicht allen Poeten.

2) Die Prose ist wegen ihres ungleichen Rhytmi und Metri bequemer zu einer Fuge, als die Poesie. Will also ein Poet dem Componisten Verse zu einer Fuge vorlegen: so ist es gut, daß ein Vers jambisch, der andere trochäisch, und ein dritter dactylisch ist. Ferner müssen sie im Rhytmo unterschieden seyn, und der eine zween Füße, ein andrer drey, und ein dritter vier Füße enthalten. Die Ursache ist musikalisch, damit die verschiednen Themata durch ihre Ungleichheit desto besser gegen einander abstechen. Weil die Stimmen einer Fuge nicht allezeit mit einander, sondern wettweise singen, und nach verschiedenen Gesetzen hinter einander eintreten; bey jedem Eintritt aber ein neuer Rhytmus anfängt, in welchen sich der vorhergehende allezeit verliehret: so geschieht es, daß die mangelhafte Symmetrie des Numeri dadurch verbessert wird. Das Ohr wird durch die in solchen Stücken nöthige und angenehme Verwickelung des Rhytmi, die anderswo ein Fehler seyn würde, außer Stande gesetzt, auf die genaue Ausmessung eines jeden insonderheit Acht zu haben. Es opfert das durch Regeln in Arien bestimmte Zahlmaaß dem Vergnügen der Ueberraschung auf, und giebt nicht Acht, wie viel Füße oder Tacte dieses Comma oder Colon enthält. Es verlanget sich nirgends aufzuhal-

ten, und erwartet nur, daß eine ausgeruhte Partie unvermuthet wieder auf dem Kampfplatze erscheine, und eine andere verjage.

3) Der Text zu einer vielfachen Fuge soll nicht leicht über sechzehn Tonfüße, und der zu einer einfachen nicht leicht unter vier enthalten. Die Wörter, Amen, Alleluja, u. s. w. nehme man aus. Da man in andern Gelegenheiten, als denjenigen, wo diese Wörter vorkommen, die Freyheit hat, einen Spruch zu einer Fuge nach Belieben zu wählen, oder selbst geistreiche Worte dazu zu erfinden: so kann es dieserwegen niemals Schwierigkeit setzen.

4) In jedem Fugenthemate muß ein geschicktes Wort zu einer Dehnung vorhanden seyn, worauf die Stimme den Gesang fortsetzen könne, wenn sie nicht sofort Gelegenheit hat, wiederum ihr Thema, oder ein anders zu ergreifen. Ein Text, welcher kein bequemes Wort zu einer Dehnung hat, ist noch ungeschickter zu einer Fuge, als zu einer Arie.

5) Es kann und muß zwar ein Thema von dem andern in Ansehung der Worte und Gedanken verschieden seyn. Sie müssen sich aber nicht widersprechen, und also keine Gegensätze darinnen enthalten seyn. Z. E. wenn der eine sänge:

Der Frevler lacht in seinem Herzen:

So muß der andre nicht singen:

Der Fromme weinet.

Oder währender Zeit der eine vom fallen spricht, so muß der andre nicht steigen wollen, u. s. w. Dergleichen kindische Gegensätze sind aus dem heutigen guten Geschmacke verbannet. Hiemit muß man aber diejenigen Themata nicht vermengen, worinnen eben derselbe Gedanke auf zweyerley Art im Gegensatze ausgedrückt wird, z. E.

1. Die Finsterniß ist vergangen,
2. Und das wahre Licht scheinet itzt.

Ingleichen ist folgender Text gut:

1. Das Warten der Gerechten wird Freude werden;
2. Aber der Gottlosen Hoffnung wird verlohren seyn.

weil man die fehlgeschlagene Hoffnung der Gottlosen nicht mit kläglichen Tönen auszudrücken braucht.

6) Die

6) Die verschiednen Themata einer Fuge können zwar durch die Copulam und, oder sonst, zusammenhängen; sie müssen aber ein jedes für sich allein einen Verstand machen, und muß sich der Sinn des einen Thematis nicht erst in dem folgenden Themate endigen. Also ist es falsch, daß man folgende Worte zwischen vier Themata zertheilet:

1. Nun giebest du, Gott,
2. einen gnädigen Regen,
3. Und dein Erbe,
4. das dürre ist, erquickest du.

In diesen Worten liegen nicht mehr als zwey Themata; nämlich die beyden ersten Nummern geben eins, und die beyden letzten ein anders. Es ist eben so mit folgendem Texte:

1. Du giebest mir meine Feinde
2. in die Flucht,
3. Daß ich meine Hasser
4. zerstöre.

Die beyden ersten Nummern enthalten nur ein Thema, und die beyden letzten auch. Wenn auch alle Harmonisten vom Dunstan bis auf Theilen vier Themata daraus gemacht, und noch dazu vermittelst einer sonst vernünftigen Einrichtung, zur Vermeidung der vorhandenen grammatischen und logischen Fehler, die Eintritte der Thematum so angeordnet hätten, daß die Worte allezeit in ihrer Ordnung hinter einander fortgesungen werden könnten: So ist es doch falsch, weil die zusammengehörenden Worte, z. E.

Du giebest mir meine Feinde in die Flucht;

eine ebenfalls zusammenhängende Melodie haben müssen. Wie kann aber solche in zweyen Thematibus, die in der Ordnung und Gestalt der Klangfüße von einander unterschieden seyn müssen, zusammenhängen?

Hier folgen einige

Exempel
von einfachen Fugen.

(α)

Er hat alles wohl gemacht.

(β) Die

(β)

Die Furcht des Herrn ist der Weisheit Anfang.

(γ)

Selig sind, die Gottes Wort hören und bewahren.

(δ)

Das ist meine Freude, daß ich mich zu Gott halte.

(ε)

Was Gott im Himmel will, das geschehe.

(ζ)

Nach dir, Herr, verlanget mich.

Es enthalten die vorhergehenden Exempel zwar nur ein jedes ein Thema. Sie können aber eben so gut, wie ein Amen oder Alleluja, mit zweyen und mehrern Thematibus ausgeführet werden.

Exempel
von vielfachen Fugen.

(α)

1. Der Herr kennet die Tage der Frommen,
2. und ihr Gut wird ewiglich bleiben.

(β)

1. Ihr Heiligen, lobsinget dem Herrn;
2. Danket und preiset seine Heiligkeit.

(γ)

1. Groß sind die Werke des Herrn;
2. Wer ihrer achtet, der hat eitel Lust daran.

(δ)

1. Gelobet sey der Herr, mein Hort,
2. der meine Hände lehret streiten,
3. und meine Fäuste kriegen.

(ε)

1. Hosianna dem Sohne David!
2. Gelobet sey der da kömmt in dem Namen des Herrn!
3. Hosianna in der Höhe.

(ζ)

1. Danket dem Herrn,
2. Und predigt seinen Namen;
3. Verkündigt sein Thun unter den Völkern.

(η)

1. Errette mich, Herr, von den bösen Menschen:
2. Behüte mich vor den freveln Leuten,
3. die Böses gedenken in ihrem Herzen,
4. und täglich Krieg erregen.

(θ)

1. Wende dich zu mir, und sey mir gnädig.
2. Denn ich bin einsam und elend;
3. Die Angst meines Herzens ist groß;
4. Führe mich aus meinen Nöthen.

(ι)

1. Laborani clamans;
2. Raucae sunt factae fauces meae;
3. Defecerunt oculi mei,
4. Dum spero in Dominum meum.

(κ)

1. Wohl denen, die ohne Wandel leben;
2. Die im Gesetz des Herrn wandeln;
3. Wohl denen, die seine Zeugnisse halten;
4. Die ihn von ganzem Herzen suchen.

1. Anmerkung.

Wenn ein Singstück mit einer Fuge anfängt: So kann man die Worte der Fuge mit einem Gliede oder mehrern, zum Anfange vermehren, weil der Componist solche zum Eingange oder zur Vorbereitung in einem vorläufigen kurzen Chore besonders gebrauchen kann, ohne sie an der darauf folgenden Fuge Theil nehmen zu lassen, z. E.

(α)

Eingang. Es müssen sich freuen und fröhlich seyn alle, die nach dir fragen; und die dein Heil lieben, müssen sagen allewege:

Fuge. Der Herr sey gelobet.

(β)

(β)

Eingang. O Herr hilf! o Herr! laß wohl gelingen.
Fuge. Gelobet sey, der da kömmt in dem Namen des Herrn.

(γ)

Eingang. Jauchzet ihr Himmel; freue dich, Erde; lobet ihr Berge mit Jauchzen.
Fuge. 1. Denn der Herr hat sein Volk getröstet,
2. und erbarmet sich seiner Elenden.

(δ)

Eingang. Wende dich zu mir, und sey mir gnädig.
Fuge. 1. Denn ich bin einsam und elend;
2. Die Angst meines Herzens ist groß;
3. Führe mich aus meinen Nöthen.

(ε)

Eingang. Lobet den Herrn, alle Heyden; preiset ihn alle Völker.
Fuge. 1. Denn seine Gnad und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit.
2. Hallelujah!

2. Anmerkung.

Ein gewisser berühmter Kunstrichter ist der Meynung, daß die Worte: *laboraui clamans &c.* (siehe die **Exempel von vielfachen Fugen;**) sich nicht zu einer Fuge schicken. Ich sehe die Ursache nicht davon ein. So gut sie zu einem simpeln Chore gebrauchet werden können: so gut können sie auch zu einer Fuge dienen. Ob die Wiederholung und Dehnung der Worte auf diese oder jene Art geschieht, ist ohne Zweifel einerley. Der Sinn des Psalmisten ist: daß er unter seinem Geschreye zu Gott alt und schwach geworden. Warum soll man dieses nicht in einer Fuge sagen, und die Klagen des Hülfbedürftigen mit concentirenden Tönen ausdrücken können? An den buchstäblichen Verstand: **ich habe mich müde geschryen** ꝛc. brauchet man sich wohl nicht zu halten. Man müßte diese Worte sonst gar nicht einmal singen.

§. 29.
Vom Duett.

Es giebt zweyerley Arten von Duetten,

eine, wo beyde Stimmen durchgehends einerley Worte singen. Wir nennen sie **monologische** Duetten.

eine andere, wo beyde Stimmen bald einerley, bald verschiedene Worte singen. Wir nennen solche dialogische Duetten.

Beyde Arten von Duetten, zu welchen man sich der Poesie bedienet, sind in der Kirche und Kammer gebräuchlich; aber nur die von der letzten Art werden auf dem italiänischen Theater gebraucht.

α) Zu monologischen Duetten wird, dem Inhalte nach, bald ein Text genommen, der von mehrern Personen gesungen werden kann, und also ein Text, worauf sonst ein Chor gesetzet werden könnte. Bald wird der Text so eingerichtet, daß ihn nur in der That zwo Personen, die sich ihre gegenseitige Neigungen einander erklären, singen können. Es finden übrigens alle Regeln der Arien dabey Statt, sowohl in Absicht auf die Größe, als die periodische, rhytmische und metrische Einrichtung, Cäsur, musikalische und Dehnungsfähige Worte, Zergliederung und Wiederholung ꝛc. Man kann sie ohne und mit einem Dacapo machen. Hier sind einige Exempel:

Ohne Dacapo.

Alles redet itzt und singet,	Sono liete, fortunate,
Alles tönet und erklinget,	Dolci, grate,
Gott! von deiner Wundermacht.	Le catene d'un fido amor.
Wem ist wohl dein Heil verborgen?	Crudeltà ne lontananza
Jeder Tag erzählts der Nacht,	Non avran mai la possanza
Und die Nacht dem andern Morgen.	Di stacarle dal mio cor.

Wollte in diesen beyden Exempeln jemand die drey ersten Zeilen wiederholen, und also ein Dacapo anbringen: so sehe ich nicht, was dawider eingewendet werden könnte.

Mit einem Dacapo.

Abraham und Isaac.

Gott, Schöpfer, Herrscher und Erhalter,
Was ist, das ist durch deine Macht;
Was wird, das ist durch dich bedacht. Ende.
So höre, Herr! der Knechte Flehen,
Durch dich kann unser Werk bestehen,
Durch deine Huld wird es vollbracht. D. C.

Die Franzosen bedienen sich häufig dieser Art von Duetten in ihren Opern.

Anmer=

Anmerkung.

Wenn viele Duetten von mäßiger Größe ohne Dacapo, und die sich alle auf einerley Gegenstand beziehen, aneinander gehänget werden, und alle mit einander nur ein einziges Stück ausmachen: so könnte man solches Odenduetten nennen. Die meisten Steffanischen Duetten sind von dieser Art. Ich führe eines davon zum Exempel an:

1. Theil des Odenduetts.

Lungi dall' idol mio
Verso fiumi di pianto,
E so perchè.
So'l perchè di catene
Ho cinto il piè.

2. Theil.

Nulla piu mi recrea, tutto m'affanna;
La lontananza è una crudel tiranna.

3. Theil.

In si misero stato
Riposo l'alma mia trovar non sà.
Chi lungi è dal suo ben, pace non hà.

4. Theil.

Peggio far non mi puo nemica sorte;
E' la mia vita una perpetua morte.

Alle diese vier Duetten zusammen machen nur ein einziges Ganzes aus. Daß der Text darinnen sich wohl nicht für einen Liebhaber und seine Gebietherinn, sondern nur für zwo schmachtende Personen von einerley Geschlechte, die beyde von ihrem geliebten Gegenstande entfernet sind, schicket, giebt sofort der erste Anblick. Es dienet dieses Exempel also in Ansehung dieser innern Beschaffenheit nicht zum Muster, und kommt es einem Dichter zu, dem Componisten mit schicklichern Worten in diesem Puncte zu versehen. Der Componist hat übrigens in dergleichen Odenduetten Gelegenheit, seine harmonischen Künste, deren er fähig ist, auf verschiedene Art an den Tag zu legen. Wir werden davon an seinem Orte handeln. Man kann selbige auch in der Kirche gebrauchen, und vielleicht würden sie manchem Zuhörer, der kein Liebhaber vom Recitativ ist, und dem die Arien immer zu weltlich klingen, wenn sie die Andacht auch selbst gesetzet hätte, Genugthuung verschaffen. Ich sage nicht,

daß man einen ganzen Jahrgang auf diese Art setzen soll. Aber zur Abwechselung, an manchem Sonntage, deucht mich diese Einrichtung gut zu seyn; wenigstens ist sie allezeit besser, als wenn man, nach alter Art, vier, fünf, oder mehrere Arien, vom Präfecto an bis auf den Discantisten, hintereinander hersingen lässet. Zur Abwechselung könnte man ein Chor zwischen jedem Duett singen lassen. Drey Duetten würden übrigens allezeit genug seyn.

(β) Die dialogischen Duetten können ebenfalls mit und ohne ein Dacapo gemacht werden. Außer den Regeln der monologischen Duetten in Ansehung des Rhytmi und Metri, der Cäsur, der Versetzung und Dehnungsfähigen Worte sind annoch folgende zu beobachten:

1) Daß es gut ist, wenn man einer jeden Person eben so viel zu singen giebt, als einer andern. Dieses erfordern die Regeln der musikalischen Symmetrie.

2) Daß es gut ist, wenn das was eine jede Person singen soll, einen völligen Verstand hat. Dieses erfordern die Regeln der Unterredung.

3) Daß beyde Stimmen nach dem Wechselgespräch, mit einerley Worten reden und aufhören müssen.

4) Daß man beyde Stimmen nicht muß einander widersprechen, und wenn die eine weint, die andere nicht muß lachen lassen, u. s. w.

5) Daß man die gar zu kurzen Fragen und Antworten, so viel als möglich, vermeiden muß.

Hier folgen einige Exempel von verschiedener Form. Die erste und bequemste Form, deren man sich heutiges Tages auch vorzüglich bedienet, bestehet darinnen:

1) Daß man das Duetto mit zween Perioden von mäßiger Größe anhebt, und solche, in Ansehung des Affects, dergestalt einrichtet, daß, wenn die erste Stimme ihren Perioden vollendet hat, die zweyte den ihrigen mit Wiederholung eben derselben Melodie, singen könne.

2) daß man nach diesen beyden ersten Absätzen, noch ein paar Zeilen, die ein jeder besonders singt, einschiebt, ehe man die Stimmen zusammen kommen lässet.

Anmerkung.

Man kann in einem Duett, so gut wie in einer Arie, den Affect verändern! Diese Veränderung kann sowohl zwischen den beyden ersten Perioden durch die verschiedenen Gesinnungen der beyden Personen, als in der Mitte

ver=

veranlasset werden. Daß in solchen Fällen nicht eben dieselbe Melodie widerholt werden kann, versteht sich von selbst.

Erstes Exempel.

Volunnia e Coriolano.

Vol. Dona a gli voti miei
Di Roma la salvezza;
Nè più mi far penar.
Cor. Mio Ben, mio cor tu sei,
E a te grad r vorrei;
Ma deggio fè serbar.
Vol. Oh Dio! questa è fierezza.
Cor. Ah nò! questa è fortezza.
Vol. Ti mova il pianto mio.
Cor. Mio Ben, far nol poss'io.
à 2. O dispietate sorte!
O fato a me crudel! Ende.
Vol. Và dunque, e'l tuo furore
Strugga la patria amata;
Ma ben farà il dolore,
Ch'io cada pria di lei.
Cor. Il giusto mio furore
Condanni, o sposa amata,
E pur nel tuo dolore
Ingiusta a me tu sei.
Vol. Và, non mi amasti mai;
Se' ingrato, ed infedel.
Cor. Me tormentando vai;
E sai, che son fedel. D. A.

Zweytes Exempel.

Zenobia e Tiridate.

Zen. Va, ti consola; Addio:
E da me lungi almeno
Vivi più lieti dì.
Tir. Come Tiranna! oh Dio!
Strappami il cor dal seno,
Mà non mi dir così.

Zen.

Zen. L'alma gelar mi sento.
Tir. Sento mancarmi il cor.
à 2. Oh che fatal momento,
Che sfortunato amor. Ende.
à 2. Questo è morir d'affanno
Ne que' felici il sanno,
Chi si pienoso stato
Non han provato ancor. D. A.

Ich habe diese italiänischen Exempel deßwegen angeführet, weil wir im deutschen noch nicht eben gar zu sehr mit Duetten von dieser Form versorgt sind. Von folgender Art findet man mehrere bey unsern Dichtern:

(1)

Isaac und Rebecca.

Beyde. Bey jeder Lust, bey jedem Glücke
Isaac. Siehst du mit mir } auf Gott zurücke;
Rebecca. Seh ich mit dir }
Beyde. Gott, unser Gott sey stets gepreist. Ende.
Isaac. Wird meine Treue } dich vergnügen,
Rebecca. Wird mein Gehorsam }
Isaac. So denk doch } an des Höchsten Fügen,
Rebecca. So denk ich }
Beyde. Das seine Kraft an uns beweist. D. A.

(2)

Jesus und die Seele.

Jesus. Ich lebe, mein Herze, } zu { deinem Ergötzen;
Seele. Du lebest, mein Jesu, } zu { meinem Ergötzen;
Jesus. Mein Leben } erhebet { dein Leben empor.
Seele. Dein Leben } erhebet { mein Leben empor. Ende.
Beyde. Die klagende Handschrift ist völlig zerrissen;
Der Friede verschaffet ein ruhig Gewissen,
Und öffnet den Sündern das himmlische Thor. D. A.

(3)

Der Engel und Gideon.

Engel. Sey munter zu streiten, } und hoffe zu siegen:
Gideon. Ich wünsche zu streiten, }

Engel.

Engel. Ich kämpfe ja selber und führe } den Krieg. Ende.
Gideon. Du kämpfest ja selber und führest }

Beyde. Der Himmel kann Israel Freyheit verschaffen,
Zum Trotze der midianitischen Waffen,
Und { meinem / deinem } Befehle gehorchet der Sieg. D. C.

Diese Duetten geben zu keiner solchen Länge Gelegenheit, als die von der ersten Form. Weil aber nicht alle Duetten dürfen gleich lang seyn, so sind sie zu gebrauchen, wenn sie gut gemacht werden.

1) Anmerkung.

Es giebt auch Ringelduetten. Ich gebe davon folgendes Exempel aus einer französischen Oper:

Forêts paisibles,
Jamais un vain desir ne trouble ici nos coeurs;
S'ils sont sensibles,
Fortune, ce n'est pas au prix de tes faveurs.
Dans nos retraites,
Grandeur, ne viens jamais offrir tes faux attraits.
Ciel, tu les a faites
Pour l'innocence & pour la paix.
Forêts paisibles &c. wird wiederholt.
Jouissons dans nos aziles,
Jouissons des biens tranquiles;
Ah! peut-on être heureux,
Quand on forme d'autres voeux?
Forêts paisibles &c.

2) Anmerkung.

Folgendes Exempel ist, weil es wider die zweyte und dritte Hauptregel des Duetts sündiget, ohne Zweifel nicht nachzuahmen. Indessen kann es unter der Hand eines geschickten Componisten zu einem sehr guten Duetto von einer andern Form, als der gewöhnlichen, werden. Wenn gleich der Dichter die Stimmen nicht zusammen kommen läßt: so kann es doch genugsam der Componist hin und wieder thun, und die Eifersucht unvermuthet gegen den seine Worte bis zum vollkommenen Verstande fortsingenden Leichtsinn einführen. Beyde Stimmen können nicht mit gleicher Stärke bearbeitet werden. Aber dieses schadet nicht. Sie können auch nicht, ohne einen Galimathias zu

machen, zu gleicher Zeit aufhören. Sie können aber gar wohl eine nach der andern ihren Abtritt nehmen.

Leichtsinn und Eifersucht.

Leichts. Liebäugelnder Blicke süßes Schmeicheln
Eifers. Nur ohne Verdacht! Leichts. ist Anmuthsvoll.
Liebkosender Hände sanftes Streicheln
Eifers. Nur ehrlich gemeynt! Leichts. gefällt mir wohl.
Ist keines von beyden mir heute beschieden:
Eifers. O Himmel! wie denn? Leichts. auch so nicht schlimm;
Auf heute folgt morgen; ich bin es zufrieden;
Eifers. Ich brenne vor Eifer, und rase vor Grimm.

3) Anmerkung.

Vordem war der Wiederschall in den Duetten sehr Mode. Der gute Geschmack der itzigen Zeit verwirft dergleichen Tändeleyen, z. E.

Verstand und Liebe.

Verst. O ein schön und edles Band!
Liebe. Edles Band!
Verst. O wie rühmlich, wenn die Seelen,
Liebe. Wenn die Seelen,
Verst. Mit der Klugheit sich vermählen,
Liebe. Sich vermählen rc.

Oder noch künstlicher.

Verst. Der Klugheit ungemein Ergötzen,
Liebe. Mein Ergötzen,
Verst. Bleibt über Amors List zu schätzen,
Liebe. Ist zu schätzen rc.

§. 30.
Vom Terzett.

Was vom Duett gesagt ist, gilt alles, mit gehöriger Application, vom Terzett. Wir lassen also alle Wiederholungen von Regeln weg, und führen bloß einige Exempel an. Da die dialogischen Terzetten, eben so wie die Duetten, von zweyerley Form sind, so folgen von beyden Beyspiele. Man wird sie leicht von einander unterscheiden. Die italiänischen gehören zur ersten, die deutschen zur andern Art.

(1)

Plutone. Orfeo. Euridice.

Plut. Fuggi da questo lido,
Poichè mancasti, infido,
Alla già data fè.
Orf. Se vi mancai, fu errore
Di troppo grande amore,
E non orgoglio in me.
Plut. Vattene, va, infelice;
Quì resterà il tuo Bene.
Orf. Lasciami la mia sposa.
Eur. Rilasciagli un tuo dono.
Plut. Nò; che implacabil sono.
Orf. } Abbi di me pietà.
Eur. } a 3. Abbi di lui pietà.
Plut. } Non ô di voi pietà. **Ende.**
Plut. Un diligente stuolo
Tragga cotesto audace
A rivedere il suolo:
Pluto così lo vuol.
Orf. *Eur.* } a 2. O Dio, che crudeltà! **D. A.**

(2)

Clitennestra. Achille. Ifigenia.

Clit. Ah tu, Signor, riserba
L'amata Sposa a te.
Ach. Morrà l'alma superba,
Che vuol ritorla a me.
Ifig. Deh frena l'ire, o Caro,
Sai che mio Padri egli è.
Clit. Ella è tuo dolce Bene (*ad Ach.*)
Ach. Egli è un Tiranno rio. (*ad Ifig.*)
Ifig. Rispetta il Padre mio. (*ad Ach.*)
Ach. Salvarti vo, o morir. (*ad Ifig.*)
Ifig. Io voglio pria morir. (*ad Ach.*)
Clit. Io vò con te morir. (*ad Ifig.*)
a 3. O dispietata sorte!
O barbaro martir! **Ende.**

Isig. Addio, mio Sposo, addio;
Addio, Madre diletta.
Ach. Un sì funesto addio
Sprona la mia vendetta.
Clit. Un sì funesto addio
Il core non accetta.
à 3. O Dio! così non dir. V. A.

Diese beyden Terzetten findet man in den Graunischen Opern: *Orfeo* und *Isigenia,* wie gewöhnlich, aufs vollkommenste ausgearbeitet. Das zweyte ist, in Ansehung der poetischen Form und Einrichtung, besser als das erste, und also von dem Dichter nachzuahmen.

(3)

Abraham, Isaac und Rebecca.

à 3. Gott, dein Name sey erhoben,
Du hast alles wohl gemacht. Ende.
Is. Reb. } Herr, du hast an uns gedacht;
à 3. Deine Huld hat es vollendet;
Isaac. Mir das Beste zugewendet;
Reb. Mir das beste Herz verpfändet;
Abr. Alles, uns zum Heil, geendet;
à 3. Herr von Huld, von Rath und Macht! V. A.

Anmerkung.

Ein Exempel eines deswegen unschicklichen Terzetts, weil die Stimmen nicht zusammen kommen, ist folgendes:

Pacifico, Bellicoso und Amante.

Pac. Der Fried ist mein Vergnügen
Bell. Ich denke bloß ans Kriegen;
Am. Die Liebe nährt mein Herz. Ende.
Pac. Die Ruhe dient der Liebe
Zum allerstärksten Triebe.
Bell. Die Unruh hilft ihr siegen;
Der Krieg ist nur ihr Scherz. V. A.

Ein bessers Exempel ist folgendes, mit welchem es nämlich so wie oben mit dem Duett zwischen dem Leichtsinn und der Eifersucht beschaffen ist. Auf diese

diese Art hat es der Herr Rameau gar glücklich, im französischen Geschmacke, ausgeführet:

Phani, Charlos, Huascar.

Phani } *Charlos* }	Pour jamais l'amour nous engage.
Huascar.	Non, non, rien n'égale ma rage. Ende.
Phani } *Charlos* }	Non, non, rien n'est égal à ma felicité.
Huasc.	Je suis temoin de leur felicité; Faut-il que mon cœur irrité Ne puisse être vangé d'un si cruel outrage?
Phani } *Charlos* }	Ah! ah! mon cœur a bien mérité Le sort qu'avec vous il partage. V. A.

§. 31.

Vom Quartett.

Was vom Duett und Terzett gesagt ist, das gilt, mit gehöriger Application, ebenfalls vom Quartett. Es ist ebenfalls von zweyerley Art, und von beyden erfolgen Exempel.

(1)

Merope. Polifonte. Epitide. Argia.

Ohne Dacapo.

Merope.	Prenditi i giorni miei, Lasciami il mio candor.
Polifonte.	Celati agli occhi miei Oggetto sei d'orror.
Epitide.	Ah! se innocente sei, Consola il tuo dolor.
Merope.	Un traditor tu sei, E insulti al mio dolor.
Argia.	Ma disperar non dei, Se non hà colpa il cor.
Merope.	Pianger con me tu dei, Tu sei tradita ancor.
Polifonte.	Empia! *Merope.* Tiranno!

Epitide. Che duol } oh Dei!
Argia. Che pena }
Epitide. Soccorso al suo }
Argia. Soccorso al mio } martir;
Polifonte. Non credo al tuo }
à 4. Non sò come l'affanno
Già non { *Mer.* mi } fà morir.
{ la }

(2)

Demetrio. Vologeso. Seleuco. Artenice.

Mit einem Dacapo.

Demetrio.	Deh! cedi al tuo periglio;	(*a Seleuco*)
Vologeso.	Deh! tempri il nostro affanno;	(*a Seleuco*)
Seleuco.	Perfido, ingrato figlio,	(*a Demetr.*)
	Tiranno - Traditor!	(*a Vologeso*)
Artenice.	Mà pensa alla mia pena.	(*a Seleuco*)
Seleuco.	Voglio vendetta o morte.	(*ad Arten.*)
Vol. } a 2.	Mà le tue sinanie affrena	(*a Seleuco.*)
Dem. }	E placa il tuo rigor.	
Seleuco.	Voglio morir da forte,	
	O trapassarti il cor.	(*a Vologes.*)
Artenice.	Oh che funesta sorte!	
a 4.	Oh', che crudel dolor! **Ende.**	
Vologeso.	T'offro la pace e'il soglio;	(*a Sel.*)
Seleuco.	Morte o vendetta io voglio;	(*a Vol.*)
Demetrio.	Rivolgi a me le ciglia;	(*a Sel.*)
Artenice.	Pietà d'una tua figlia;	(*a Sel.*)
Seleuco.	Lungi dagl' occhi miei;	(*ad Art.*)
Volog. } a 2.	Troppo crudel tu sei,	(*a Sel.*)
Dem. }	Se non ti plachi ancor.	
Artenice.	Che crudeltà!	
Demetrio.	Che pena!	
Seleuco.	Che infedeltà!	
Vologeso.	Che orgoglio!	
à 4.	Che barbaro rigor. **D. C.**	

(3)

(3)

Die Majestät, Tapferkeit, Weisheit und Großmuth.

à 4. Nein, rühme dich nur keiner Güte,
Wir trotzen dir, vermeßne Zeit. Ende.
Du kannst an Friedrichs ewgen Ehren
So wenig mindern als vermehren.
M. Die Majestät strahlt durch des Grabes Nacht;
Gr. Die Großmuth wird des Neides Dunst zertheilen;
W. Die Weisheit glänzt in ewig heller Pracht;
T. Dem Heldenmuth setzt Mavors Ehrensäulen;
à 4. Dein Preiß erhebt sich über dein Gebiete,
Zerstörende Vergänglichkeit. D. A.

§. 32.

Vom Quintett und Sestett.

Es ist damit, wie mit dem Quartett bewandt. In Ermangelung eines bequemen Exempels vom Quintett, führe ich ein paar vom Sestett an, nach welchen es einem geübten Dichter ein leichtes seyn wird, ein Quintett zu machen.

(1)

Cesare. Cleopatra. Tolomeo. Cornelia. Achille. Lentulo.

Cesare. All'armi, al cimento!
Cleopatra. Mio bene pavento.
Tolomeo. Al campo t'affretta;
Cornelia. Sol chiedo vendetta;
Achille. Io fremo di sdegno;
Lentulo. Io sieguo l'impegno.
Cleopatra. Ah Numi!
Cornelia. Spietato!
Lentulo. Ah cieli!
Achille. Qual fato!
Tolomeo. Superbo!
Cesare. Morrai.
à 6. Quel barbaro orgoglio esangue cadrà. Ende.
Cesare. Ingrato! *Tolemeo.* Crudele!
Cornelia. Infame! *Cleopatra.* Perverso!
Lentulo. Infido! *Achille.* Spergiura!

à 6. Amore non prezzi,
Le leggi detesti,
Non senti pietà.

(2)

Demetrio. Antigono. Berenice. Ismene. Alessandro. Clearco.

Demetrio. Padre, Sposa, ah! dunque insieme
Adorar potravvi il core,
E innocente il cor sarà.
Antigono. Figlo amato;
Berenice. Amata speme;
Antig. } a 2. Chi negar potrebbe amore
Beren. } A si bella fedeltà?
Ism. } a 3. Se monstrandovi crudeli
Aless. } Fausti numi altrui beate;
Clear. }
Ber. } a 3. Se tai gioje, o fausti cieli
Dem. } Minacciando altrui donate.
Ant. }
à 6. O minaccie fortunate!
O pietosa crudeltà! Ende.

Berenice. Per contento io mi rammento
De' passati affanni miei.
Demetrio. Jo la vostra intendo, o Dei,
Nella mia felicità.
Ber. } a 2. Jo la vostra intendo, o Dei,
Dem. } Nella mia felicità. D. C.

Wenn der Demetrio im letzten Theile zwo andere Zeilen zu singen hätte, und dann erst bey dem *Io la vostra &c.* mit der Berenice zusammen käme: so würde dieses Sestett, in Ansehung der musikalischen Einrichtung, vollkommen seyn.

§. 33.

Von Singstücken mit mehrern Chören.

Wenn man von Singstücken mit mehrern Chören spricht: so versteht man darunter

α) entweder eine Unterredung zwischen zweyen gleichen Chören,
β) oder eine Unterredung zwischen zweyen ungleichen Chören.

(α) Mit

(α) Mit zweyen und mehrern gleichen Chören ist es wie mit Duetten, und Terzetten ꝛc. gewissermaßen beschaffen, nur daß man sowohl Prose als Verse dazu gebraucht. Sie sind entweder monologisch oder dialogisch, d. i. es werden einerley Worte zu beyden Chören ꝛc. gebraucht, oder sie haben bald einerley, bald verschiedene Worte.

Zu monologischen Doppelchören brauchet man gewöhnliche Chor- oder Fugentexte, wovon wir oben verschiedene Exempel gegeben: so hat z. E. der Herr Agricola über folgende Worte:

„Lobet den Herrn in seinem Heiligthum; lobet ihn in der Veste seiner „Macht. Lobet ihn in seinen Thaten; lobet ihn in seiner großen „Herrlichkeit.

eine schöne Musik mit zweyen Chören gesetzet. Von der musikalischen Einrichtung dergleichen Chöre wird an seinem Orte gehandelt werden.

Von dialogischen Doppelchören weis ich kein schöner poetisches Exempel als das folgende, welches von seinem berühmten Verfasser zwar nur zu einem Duett bestimmt ist; aber sehr wohl zu zweyen gleichen Chören gebraucht werden kann, und zu einem Muster dient.

1. Chor. Wir wollen uns dem Orte
O Jesu, voller Demuth nahn,
Wo dir des Todes Pforte
Voll grauser Nacht sich aufgethan.
2. Chor. Mit tiefgebeugtem Herzen,
O Heiland, opfern wir dir Dank,
Für alle Todesschmerzen,
In welche deine Seele sank.
1. Chor. Wir trotzen nicht auf unsre fromme Stärke.
2. Chor. Wir trotzen nicht auf unsre guten Werke.
Beyde. Wir hoffen unsre Seligkeit
Nur von Barmherzigkeit. Ende.
1. Chor. Verklärter Gottmensch, dem nun Seraphinen
An des Allmächtgen Throne dienen,
Gieb nicht uns ewiglich dem Tod zum Raub.
2. Chor. Du Sohn der Allmacht, dessen neues Leben
Der Gottheit höchster Glanz umgeben,
Entreiß auch uns einst der Verwesung Staub.
Beyde. Dieß Glück erhalten wir durch dich allein,
So sey der tiefste Dank dafür auch dein. D. A.

Noch ein, wegen seiner musikalischen Form und Einrichtung, gutes Doppelchor ist folgendes:

Chor der Tritonen. Sage, schönstes Nymphenchor,
Chor der Nymphen. Sagt, ihr spielenden Tritonen,
Beyde. Was geht Hamburgs Ufern vor?
Nymph. Nirgends ist die Lust so reich;
Trit. Nirgends ist so schön zu wohnen;
Beyde. Nichts ist dieser Gegend gleich.
Nymph. Rühmt der Felder Trefflichkeit;
Wo die Götter selber rasten,
Und die Anmuth Rosen streut!
Trit. Preißt den edlen Labyrinth,
Wo die Bäume lauter Masten,
Und die Hecken Stricke sind!
Nymph. Hier soll unsre Ruhe seyn.
Trit. Hier soll unsre Freude thronen;
Beyde. Meer und Elbe stimmen ein.
Trit. Ja, du schönstes Nymphenchor,
Nymph. Ja, ihr spielenden Tritonen,
Beyde. Nichts geht Hamburgs Ufern vor.

1. Anmerkung.

Folgendes Exempel:

1. Chor.

Erhöht, erhöhet die Flügel der Thore!
Erweitert die Pforten der Welt!
Er zeucht daher durch die erweiterten Thore,
Er kömmt, der König der Ehre, der Held!

2. Chor.

Wer zeucht daher? Wer ist der König der Ehre?
Wir sehn es; Jehova gerüstet mit Macht,
Ein starker furchtbarer Held, der Sieger mächtiger Heere,
Gerüstet mit Stärke zur schrecklichen Schlacht.

schicket sich nicht für zwey gleiche Chöre, weil keine Worte da sind, die sie zusammen singen können; ich übergehe die Verschiedenheit des Rhytmi, der in zweyen gleichen Chören einerley seyn muß. Es kann dieses Exempel also sowohl in dieser vortrefflichen Uebersetzung, als in dem prosaischen Original, nicht anders als für zwey ungleiche Chöre gebraucht werden, nämlich:

Chor.

Chor. Machet die Thore weit, und die Thüren in der Welt hoch, daß der König der Ehren einziehe.

Einer. Wer ist derselbe König der Ehren?

Chor. Es ist der Herr stark und mächtig, der Herr mächtig im Streit. Machet die Thore weit, und die Thüren in der Welt hoch, daß der König der Ehren einziehe.

Es ist ein Ringelchor, wie man siehet.

2. Anmerkung.

Mit folgendem Doppelchore, worinn der Poet auch nicht die Stimmen zusammen kommen lässet, ist es, mit gehöriger Anwendung, wie mit dem oben angeführten Duett zwischen dem Leichtsinn und der Eifersucht beschaffen.

Israeliten. Das Meer ist zertheilet, wir ziehen.
Egypter. Jagt nach.
Israeliten. Es stehet wie Mauern.
Egypter. Auf, Eifer, erwach! Ende.

Israeliten. Hier wird uns ein trockener Durchgang gegönnet.
Egypter. Ereilet, bestrafet, zerstreuet, zertrennet:
Israeliten. Wir sehen die Hülfe, die Moses versprach.
Egypter. Und rächet der Plagen empfindliche Schmach. V. A.

§. 35.

β) Ungleiche Chöre nenne ich, wenn die Unterredung mit einer oder mehrern Personen, oder einem Theile des Chors aus eben demselben Chore geschicht; ingleichen alle periodischen Abwechselungen von Chören, Chorälen, Solos und Recitativen rc. Man sehe folgende Exempel von der ersten Art.

(1)

Man sehe die unter (α) befindliche 1. Anmerkung, und daselbst:

Chor. Machet die Thore weit rc.
Einer. Wer ist derselbe König rc.

(2)

Chor der Barden, Druiden, Helden und Soldaten.

Alle. Es lebe Fürst Herrmann! es lebe der Held!
Die Barden und Druiden.

Allwissender Gottheit vorsehendes Rathen,
Entflamme noch ferner zu glücklichen Thaten
Den starken, den weisen, den wachsamen Held!

Alle. Es lebe Fürst Herrmann! es lebe der Held!
Die Helden und Soldaten.

Der goldenen Freyheit siegprangende Zeichen
Entspringen und blühen aus feindlichen Leichen;
Erhebet, ihr Völker, den mächtigen Held!

Alle. Es lebe Fürst Hermann! es lebe der Held!

Er lebe! doch möcht es der Freude gelingen,
Dir, Fremder! dir Tapfrer! ein Danklied zu bringen!
Ja lebe! wir preisen dich glücklicher Held!
Es lebe der Fremde, der redliche Held!

(3)

Einer und das Chor.

Solo. Himmel, erhöre das betende Land,
Schütze den König mit mächtiger Hand;
Segne des Gesalbten Namen.
Chor. Amen, Amen, Amen!
Solo. Langes Leben, Fried und Ruh
Setze seinen Jahren zu,
Und pflege von oben den Fürstlichen Samen!
Chor. Amen, Amen, Amen!
So haben wir goldene Zeiten zu erben;
So scheuen sich selber die Greise zu sterben.

(4)

Aus der Oper: *Caio Fabricio.*

Coro. La gloria è un gran bene,
La brama ogni cor. Ende.
Pirro. Di lei si compiace
Chi in campo guerriero,
Fabio. Chi in grembo di pace;
Bircenna. Dal regno la spero.
Sestia. } *Volusio.* } Io l'ò nel tuo amor. D. A.

(5)

Ein Ringelchor.

Coro. Un dì più felice
Bramarsi non lice,
Sperar non si può.
Emilia. La stella più bella
In ciel lo segnò.
Coro. Un dì più felice &c. wird wiederholt.
Arbace. } a 2. L'Aurora ridente
Fulvio. } A noi la guidò.
Coro. Un dì più felice &c.
Cesare } a 2. E il sole nascente
Marzia } Di rai l'adornò.
Coro. Un dì più felice &c.

(6)

Chöre der Helden, der Glückseligkeiten, der Kinder der Hammonia.

Alle. Himmel, laß kein Unheil schänden
Dieses Band der Einigkeit!
Helden. Wir sind, alles anzuwenden,
à 2. Zu Irenens Dienst bereit.
Alle. Himmel laß uns nie verschwenden
Dieses Pfand der Einigkeit.
Glückſel. Wir sind in so tapfern Händen
à 2. Voller Lust und Sicherheit.
Alle. Himmel, laß sich nimmer enden
Dieses Glück der Einigkeit.

(6)

Musa, Musophilus und Alle, in einem Ringelchore.

Musa. Lebet bis zu grauen Zeiten,
Lebet, edles Hochzeitpaar.
Musoph. Ruh und Glück steh euch zur Seiten,
Morgen, wie es gestern war.
Alle. Lebet, edles Hochzeitpaar!
Musa. Stern und Sonne muß euch scheinen
Unverdeckt und immerdar!
Musoph. Lenz und Herbst soll sich vereinen
Durch ein stetig göldnes Jahr.

Alle. Lebet, edles Hochzeitpaar!
Musa. Krönet euch mit Heil und Stärke,
Und mit Silber eure Haar!
Musoph. Eurer Ehe süße Werke
Werden jährlich offenbar!
Alle. Lebet, edles Hochzeitpaar!
Musa. } Euer Ruhm soll sich verbreiten,
Musoph. }
Wie der Väter Lobspruch wahr.
Alle. Lebet bis zu grauen Zeiten,
Lebet, edles Hochzeitpaar!

(7)

Chor und zween aus dem Volke.

Alle. Dein sind wir, David, und mit dir halten wirs.
Friede, Friede sey mit dir!
A. Hirt und Vater dieses Landes,
B. Hort und Schützer jedes Standes,
à 2. Dein sind wir.
Alle. Friede, Friede sey mit dir!
A. Dir ist Seel und Leib ergeben,
B. Dein ist unser Blut und Leben,
à 2. Und wir halten es mit dir.
A. Hirt und Vater dieses Landes,
B. Hort und Schützer jedes Standes,
à 2. Dein sind wir.
Alle. Friede, Friede sey mit dir!

(8)

Aria mit dem Chor der Israeliten.

Alle. Hier Schwerdt des Herrn und Gideon!
Gideon. Ihr Kinder von Israel, tapfere Freunde!
Frolocket und jauchzet mit freudigem Ton.
Alle. Hier Schwerdt des Herrn und Gideon!
Gideon. Ihr Söhne von Midian, schüchterne Feinde!
Entlaufet, und eilet, und fliehet davon.
Alle. Hier Schwerdt des Herrn und Gideon!

1) Anmerkung.

Folgendes Exempel ist wegen seiner tändelnden Gegensätze: erhebt euch — fallt nieder ꝛc. nicht nachzuahmen. Es giebt Anlaß zu possenhaften Melodien und Wendungen:

Die Freude, die Demuth, das Chor.

Fr. Erhebt euch, Dem. Fallt nieder,
Gen Himmel — zur Erden,
Entzückete Sinnen, — Gebückete Glieder.
Chor. So foderts diese Jubelzeit. Ende.
à 2. Lobsinget, Dem. mit Ehrfurcht, Fr. mit frohen Gebärden;
Entflammet mit Jauchzen das Opfer der Lieder.
Dem. Verbindet mit Demuth das frohe Beginnen;
Fr. Erhebt euch zum Himmel, entzückete Sinnen;
Dem. Fallt nieder zur Erden, gebückete Glieder!
Chor. So wills die Pflicht der Dankbarkeit. V. A.

2) Anmerkung.

Ein, wegen der ungeschickten kurzen Fragen, womit das sonst nicht weiter beschäfftigte Chor beständig hereinplatzet, nicht nachzuahmendes kindisches Exempel ist das folgende:

Tochter Zion und Chor der Gläubigen.

Z. Eilt ihr angefochtnen Seelen,
Geht aus Achsaphs Mörderhöhlen,
Kommt; Chor. Wohin? Z. Nach Golgatha.
Nehmt des Glaubens Taubenflügel,
Fliegt, Chr. Wohin? Z. zum Schädelhügel,
Eure Wohlfahrt blühet da.

§. 36.

Wir kommen itzo auf die periodischen Abwechselungen von Singstücken mit zweyen ungleichen Chören. Es gehören hieher:

Erstlich.

Die periodischen Abwechselungen eines Chorals mit einem andern Chore oder mit einem Solo, z. E.

„Herr Jesu Christ, groß ist die Noth,
„Darinn ich itzt muß stecken.

Der

Der Herr aber ist noch grösser in der Höhe.
„Ach! hilf mein allerliebster Gott,
„Schlaf nicht, laß dich erwecken.
Siehe, der Hüter Israels schläfet noch schlummert nicht.
„Niemand ist, der mir helfen kann;
Seine rechte Hand hilft gewaltiglich.
„Kein Creatur sich mein nimmt an;
Er wird dich nicht verlassen, noch versäumen!
„Ich darfs auch niemand klagen.
Und er sah ihre Noth an, da er ihre Klage hörte.

Ein ander Exempel:

Aus einer Graunischen Paſsionscantate, mit einem Terzett und abwechselnden Choral.

Christus hat mit einem Opfer in Ewigkeit vollendet, die geheiligt werden.
„Nun giebt mein Jesus gute Nacht,
Christus hat mit einem Opfer rc.
„Nun ist sein Leiden vollenbracht,
Christus hat mit einem Opfer rc.
„Nun hat er seiner Seelen Pfand
Christus hat mit einem Opfer rc.
„Geliefert in des Vaters Hand.
Christus hat mit einem Opfer rc.

Zu dieser periodischen Abwechselung ist der Choral, seiner äußern Beschaffenheit nach, von dem Poeten nicht gut gewählet worden, weil in der dritten Zeile der Verstand nicht geendet ist.

Ein drittes Exempel

aus einer andern Graunischen Paßionscantate.

(1)

Choral. Ihr Augen weint!
à 2. Der Menschenfreund
Verläßt sein theures Leben,
Künftig wird sein Mund uns nicht
Lehren Gottes geben.
Solo. Weinet nicht! Es hat überwunden der Löwe vom Stamm Juda.

(2) Cho-

(2)

Choral. Ihr Augen weint!
à 3. Der Menschenfreund
Sinkt unter tausend Plagen.
Konnte seine sanfte Brust
So viel Schmerz ertragen?
Solo. **Weinet nicht! Es hat rc.**

(3)

Choral. Ihr Augen weint!
à 4. Der Menschenfreund,
Der Edle, der Gerechte,
Wird verachtet, wird verschmäht,
Stirbt den Tod der Knechte.
Solo. **Weinet nicht! Es hat rc.**

Schade, daß die dritte Zeile des dritten Verses im Chorale von dem Dichter nicht mit einem Puncte geendigt worden.

Ein viertes Exempel

Aus einer Paßion vom sel. Herrn Capellmeister Bach.

Tochter Zion und die Gläubigen.

Z. Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen!
Sehet! Gläub. Wen? Z. Den Bräutigam.
Seht ihn. Gläub. Wie? Z. Als wie ein Lamm. Ende.

Choral.

„O Lamm Gottes unschuldig,
„Am Stamm des Kreuzes geschlachtet.

Z. Sehet. Gl. Was? Z. Seht die Geduld.

„Allzeit erfunden geduldig,
„Wiewohl du warest verachtet.

Z. Seht. Gl. Wohin? Z. Auf unsre Schuld.

„Alle Sünd hast du getragen,
„Sonst müsset ihr verzagen.

Z. Sehet ihn aus Lieb und Huld
Holz zum Kreuze tragen.
„Erbarm dich unser, o Jesu! V. A.

Die kurz abgebrochnen Fragen: wen, wie, was, wohin? klingen ohne Zweifel bey dem nicht weiter beschäfftigten Chore, etwas brutal, und sind in keinem Singgedichte nachzuahmen.

Zweytens

gehören hieher die periodischen Unterbrechungen eines Chorals mit einem Recitativ, oder umgekehrt, eines Recitativs mit einem Choral, z. E.

„Was mein Gott will, das gescheh allzeit,
„Sein Will der ist der beste.

Hier folget ein kurzes Recitativ.

„Zu helfen denen, er ist bereit,
„Die an ihn gläuben veste.

Ein Recitativ.

„Er hilft aus Noth,
„Der fromme Gott,
„Und züchtiget mit Maaßen,

Ein Recitativ.

„Wer Gott vertraut,
„Fest auf ihn baut,
„Den will er nicht verlaßen.

Ein Recitativ und hernach eine Arie.

Wer mit dem Recitative anfängt, statt des Chorals, der hat die umgekehrte Form von dieser Art der Unterbrechung.

Anstatt des Chorals ist es noch besser, auf einen guten poetischen Text ein kurzes Chor von acht oder zwölf Tacten zwischen die Recitative einzuschieben. Es können zu diesem Chore entweder einerley, oder verschiedene Worte gebrauchet werden. Von der ersten Art sehe man folgendes Exempel:

Chor. Der Himmel ist offen!
Der Himmel ist mein.
Recit. Mein Jesus schloß ihn auf
Durch seine Himmelfahrt;
Und alle Seligkeit darinnen
Ist auch für mich gespart,
Sie nach vollbrachtem Lebenslauf
Bey Jesu zu besitzen.
Was sollte mir, was irdisch heißet, nützen?

Hinauf,

Hinauf, hinauf von hinnen!
Chor. Der Himmel ist offen!
Der Himmel ist mein!

Cavate.

Itzt leb ich im Hoffen,
Bey Jesu zu seyn.
Das wirkliche Schauen
Trifft meinem Vertrauen
Gewißlich auch ein.
Chor. Der Himmel ist offen!
Der Himmel ist mein!

Anmerkung.

Man kann auch gewisse biblische Chöre hieher rechnen, worinn der Prophet, Evangelist, Apostel ꝛc. erzählet, und jemand redend einführet ꝛc. z. E.

Einer aus dem Chore. Es spricht der solches zeuget:
Ein andrer. Ja, ich komme bald. Amen.
Alle. Ja, komm, Herr Jesu.
Fuge. 1) Die Gnade unsers Herrn Jesu Christi sey mit euch allen;
2) Amen!

ingleichen:

Einer erzählend: Alle Engel stunden um den Stuhl, und um die Aeltesten, und um die vier Thiere, und fielen vor dem Stuhl auf ihr Angesicht, und beteten Gott an, und sprachen:

Alle. Amen, Lob und Ehre, und Weisheit und Dank, und Preis und Kraft, und Stärke, sey unserm Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

Einige Componisten pflegen dergleichen Erzählungen, wie vorher, mit einem vierstimmigen Recitativ für das ganze Chor auszuarbeiten.

§. 37.

Was wir bishero von der Form und Einrichtung eines Singtexts gesagt haben, gehet nur die willkührlichen, und nicht die schon vorher bestimmten Texte an. Die erstern kommen sowohl in der Kirchen- als theatralischen, und Kammermusik vor; die letztern nur in gewissen Singstücken der Kirche

ganz allein, z. E. in Messen, Vespern, dem *Te Deum laudamus*, Hymnen und Sequenzen ꝛc.

§. 38.

Die Singstücke über einen willkührlichen Text heißen **Cantaten**, und sind entweder durchaus in Poesie, oder es wird hier und da etwas Prose untermischt.

§. 39.

Die **poetischen Cantaten** werden in epische und dramatische unterschieden.

α) epische Cantaten sind, wo der Poet entweder allein, oder in Gesellschaft mit andern Personen redet.

β) dramatische Cantaten sind, wo der Poet durchgehends andere Personen, oder personifiirte Dinge, reden und handeln läßt.

Anmerkung.

Cantaten, die zur Abendzeit aufgeführet werden, pfleget man Serenaden, so wie die zur Morgenzeit aufgeführet werden, Aubaden zu nennen. Beyde Namen sind überflüßig, und werden heutiges Tages nur noch von den Kunstpfeifern ꝛc. gebraucht.

§. 40.

Wenn die dramatischen Cantaten einen weitläuftigen Umfang haben, und die Ausführung einer zum Grunde liegenden biblischen, oder weltlichen Geschichte, oder Fabel, nach Art der Tragödien, Comödien, oder Tragicomödien ꝛc. in Actus und Scenen eingetheilet wird: so bekommen sie alsdenn ihren besondern Namen, und da giebt es, **sowohl in der geistlichen als weltlichen Musik:**

1) **Opern,**

2) **Operetten oder Singballette**, welche von den ordentlichen Opern in nichts anderm unterschieden sind, als daß sie nur aus einer Handlung bestehen.

3) **Schäferspiele oder Pastorale.**

Die weltliche Musik hat annoch ihre

4) **Zwischenspiele oder Scherzopern**, (*Intermezzi*).

Anmerkung.

Ein Exempel von einer förmlichen geistlichen Oper, welche mit Verkleidung und Verzierungen auf dem öffentlichen Theater zu Paris ist aufgeführet wor-

worden, hat man an der *Jephté* von Pellegrins Poesie, und Monteclairs Composition. Die geistlichen Operetten werden Oratorien genennet, und sind unter andern des berühmten Herrn Händels Esther und Samson, in dieser Gattung von Composition und Gedichten bekannt. Man führet solche ohne theatralische Vorstellung, und meistens in der Kirche auf.

§. 41.

Die prosaisch-poetischen Cantaten werden nur in Kirchenstücken gebraucht, und sind, so viel man weiß, nur in Deutschland bey den Protestanten gebräuchlich. Man nennet sie Kirchencantaten, und besonders Paßionscantaten, wenn die Paßion auf solche Art abgehandelt worden. Man fängt sie insgemein mit einer Strophe aus einem Choral, und darauf folgenden Tutti über einen biblischen Spruch an. In der Folge wechselt man nach den Gesetzen einer vernünftigen Veränderung, mit Recitativen, Arien, Chören, (fugirten und unfugirten,) Chorälen, Duetten, Terzetten rc. ab, und schließt endlich das ganze Stück mit einem Chor. So ist die gewöhnliche Einrichtung. Man brauchet aber, in Absicht auf den Anfang, sich nicht allezeit an diese Form zu binden. Man kann auch mit einem Recitativ anfangen, und dem Componisten überlassen, mit einer vorhergehenden Instrumentalsinfonie, statt des Chorals, den Eingang zu machen. Aber mit einem Recitativ zu schließen, wird, wenn der Verstand es auch genehmigen sollte, dem Ohr niemals gefallen.

§. 42.

Eine besondere Art von Singstücken sind die Motetten und Madrigale.

§. 43.

Wenn wir von Motetten *) sprechen, so verstehen wir nicht die nach der heutigen italiänischen Einrichtung hierunter, vermittelst welcher selbige aus einem Paar Arien und Recitativen bestehen, und sich mit einem Alleluja endigen. Das sind nichts anders als Cantaten. Wir nehmen die Motetten in dem Verstande, da sie vordem in Italien genommen wurden, und noch itzo theils in Deutschland, theils in Frankreich, genommen werden, nämlich:

*) Auf italiänisch *Motetto*, lateinisch *Motetta*, daher man im Deutschen sowohl das Motett als die Motette sagt. Das Latein ist ohne Zweifel nicht gut. Unterdessen ist es zu gebrauchen, bis etwan Herr Nolten ein weniger barbarisches Wort an die Stelle setzet rc.

1) entweder für eine fugirte Composition über einen biblischen Spruch, ohne concentirende Begleitung von Instrumenten. Werden Instrumente dabey gebraucht, so gehen solche nur zur Verstärkung, in dem Einklange oder der Octave, mit. Man pflegt öfters eine Strophe aus einem Hymno oder Chorale, nach gewissen contrapunctischen Gesetzen, dabey periodisch anzubringen. Das ist eine Motette nach deutscher Art.

2) oder für eine Composition von einer, zwo, drey oder mehrern Stimmen, und im letzten Falle fugirt, mit oder ohne concentirende Begleitung von Instrumenten, über einen biblischen Spruch, oder gar wohl einen ganzen Psalm, oder endlich über mehrere, in einen vernünftigen Zusammenhang gebrachte, biblische Sprüche. Das ist eine Motette nach französischer Art.

Sowohl zu einer Motette nach deutscher als französischer Art pfleget man sich der Prose zu bedienen, und man machet nur geistliche, nicht aber weltliche Motetten. Von einer Motette nach französischer Art über mehrere biblische Sprüche, oder wenigstens nach biblischen Sprüchen eingerichtete Gedanken, dienet folgendes vortreffliche Exempel des Herrn Lami zum Muster:

Quam bonus es, Domine, quam ſuauis ac mitis es!
Quam bonus es, Domine, diligentibus te!
De caelo panem dediſti nobis,
Praebentem regibus delectamentum.
Quam bonus es &c. wird wiederholet.
Impinguaſti in oleo caput noſtrum,
Et calix iſte quam praeclarus eſt!
Quam bonus es, Domine, quam &c.
Naſcens te das in ſocium,
Conueſcens in edulium,
Te moriens in pretium,
Regnans te das in praemium.
Quam bonus es, Domine, &c.

Es brauchen aber nicht alle Motetten Rondo- oder ringelmäßig gesetzet zu seyn.

§. 44.

Ein **Madrigal** ist eine Vermischung von fugirter und unfugirter Composition in der strengsten gebundnen Schreibart, mit und ohne Instrumentalbegleitung, über einen poetischen Text von ungleichen Rhytmen. Man kann geist-

geistliche und weltliche Texte dazu nehmen. Der Name, aber nicht die Art der Composition, ist aus der Mode gekommen.

§. 45.

Das wären nunmehr die vornehmsten Regeln der musikalischen Poesie. Wer sie zu strenge findet, der dichte lieber nicht für die Musik. Es giebt indessen Poeten, die alle, einer in dieser Art von Singgedichten, und ein andrer in einer andern Art, durch verschiedene glückliche Proben vorlängst gewiesen haben, daß diese Regeln kein Unding sind, und daß die strenge Beobachtung derselben einen Dichter noch lange nicht zum Sclaven der Tonkunst macht. Ich habe meine Regeln nach ihren Exempeln entworfen. Sie werden sich durch ihren Gebrauch rechtfertigen. Wir wissen übrigens gar wohl, daß viele Sachen componiret werden, wo dergleichen Vorschriften wenig beobachtet sind. Wir wissen aber auch, daß mancher Componist, in Ermangelung bequemerer Poesien, mit unbequemern hat zufrieden seyn müssen. So viel ist gewiß, daß ein geschickter Componist aus einem unbequemen Gedichte dennoch etwas gutes; der ungeschickte aber aus dem bequemsten nichts erträgliches machen wird. Aber wenn sich der geschickte musikalische Dichter und der vortreffliche Componist vereinigen: so ist man berechtiget, was vortreffliches zu erwarten. Im Scherze kann man sonst schon die Zeitungen und den Kalender, Regen und Schnee, Schröpfen und Aderlaßen componiren. Davon ist hier nicht die Rede; denn Socrates reitet nicht allezeit mit den Kindern auf dem Stecken.

§. 46.

Mir fallen noch ein Paar Fragen ein. Die erste ist: **Ob die zusammengesetzten Versarten zur Musik bequem sind?** Ich halte selbige nicht allein für bequem, sondern für eben so bequem, und noch geschickter als alle einfache Versarten. Die Ursache der beyden ersten Puncte ist, weil die untermischten Dactyli in eben demjenigen Zeitraume abgefertigt werden können, als die Trochäen, indem die beyden kurzen Sylben eines Dactyli zusammen nicht mehr Zeit erfodern, als die erste lange Sylbe desselben allein. Es ist nämlich kein andrer Unterscheid zwischen dem Trochäo und Dactylo, als daß eines von den beyden Zeiten, die ein Trochäus erfodert, für den Dactylum in zween Theile zergliedert werden muß, um zwo Sylben darinnen aussprechen zu lassen; und es ist einerley, überhaupt gesprochen, ob die erste oder zweyte Zeit zergliedert wird. Daß die zusammengesetzten Versarten, in Absicht auf den letzten Punct, zu mehrerer Veränderung im Gesange Gelegenheit geben, und also geschickter sind, als die beständige Monotonie der Trochäen, oder Jamben, giebt die Erfahrung.

Ich behaupte aber hiemit nicht, daß man schlechterdings die vermischten Versarten den jambischen oder trochäischen vorziehen solle. Man muß auf die Beschaffenheit des Rhytmus sehen, und wenn man eine einfache Versart mit einer zusammengesetzten vergleichen will, acht haben, daß z. E. nicht etwann ein Hexameter mit einem vierfüßigen trochäischen oder jambischen Verse verglichen werde. Hier werden die letzten allezeit den Vorzug vor den ersten in der Musik haben, weil der gerade Numerus besser ist, als der ungerade, oder vermischte, wie schon oben gelehrt worden. Wenn aber Verse von ähnlichen Rhytmis mit einander verglichen werden, z. E. ein vier- oder dreyfüßiger einfacher Vers mit einem vier- oder dreyfüßigen zusammengesetzten Verse: so halte ich den letzten nicht allein für eben so bequem als den ersten, sondern noch für geschickter wegen der mehrern Veränderung, wozu er in dem Satze Gelegenheit giebt. Unsere beste italiänischen Arien haben diese Eigenschaft, und können solche nicht zu Mustern dienen? In der italiänischen Dichtkunst hat man selbige zwar wohl meistens dem bloßen Glücke zu danken, weil das Sylbenmaaß in selbiger nicht nach jetziger deutscher Art (denn vor drittehalb hundert Jahren machten es die Deutschen, wie die Italiäner;) nach gewissen Gesetzen geordnet wird, und folglich daher allerhand vermischte Klangfüße unter der Feder des Dichters von ohngefähr entstehen. In der deutschen Sprache hingegen lässet sich diese Vermischung nach kunstmäßigen Gesetzen, nach dem Willen des Dichters, auf verschiedene Art, anordnen. Ich führe ein paar Exempel italiänischer Arien aus dem Metastasio an, die zugleich gute Muster der rhytmischen Ordnung sind.

Im dreyfachen Numero.

Basta così: T'intendo:
Già ti spiegasti a pieno;
E mi diresti meno
Se mi dicessi più. Ende.

Meglio è parlar tacendo:
Dir molto in pochi detti,
De' violenti affetti
È solita virtù. D. A.

In den weiblichen Rhytmis sind allezeit ein Dactylus und zween Trochäen; in den männlichen ein Dactylus und Amphimacer enthalten. Die zweyte Zeile des zweyten Theils, welche durchaus jambisch ist, muß man ausnehmen. Die dritte Zeile des ersten Theils kann auch so gelesen werden.

Im vierfachen Numero.

Non puo darsi piu fiero Martire,
Che su gli occhi vedersi rapire
Tutto il premio d'un longo sudor. Ende.

Per la gloria stancarsi che giova,
Se nell' ozio pur gloria si trova,
Se le colpe son strade d'onor. D. A.

In den weiblichen Rhytmis folgen ein Trochäus, zween Dactyli und ein Trochäus; in den männlichen ein Trochäus, Dactylus und Choriambus aufeinander.

§. 47.

Die andere Frage ist: ob die langen Versarten zur Musik bequem sind? Sie sind eben so bequem dazu als die kurzen, wenn sie sonst ihre richtige grammatische und logische Einschnitte haben. Wem es um das äußerliche Ansehen zu thun ist, der kann, weil der Reim nichts entscheidet, aus einem langen Verse zween kurze machen, wenn er selbigen auf zwo Zeilen, nach Anleitung des Einschnitts, vertheilet; und umgekehrt kann er aus zween kurzen Versen einen langen machen, wenn er selbige in eine Reihe schreibet. Folgende Worte:

Tausend Sternenheere loben | meines Schöpfers Macht und Stärke,

machen nach dem Schemate des Dichters nur einen einzigen Vers, der aber gerade so viel enthält, als die beyden folgende:

O! was für ein selges Glücke,
Krönet meine Glaubensblicke! u. s. w.

§. 48.

Wir haben oben versprochen, ein Verzeichniß von bequemen musikalischen Endungen zu geben. Wir werden im Augenblick unser Versprechen erfüllen,

und das Verzeichniß soll zu nichts anderm dienen, als um einigermaßen zu zeigen, daß die deutsche Sprache nicht so arm an guten musikalischen Endungen ist, als man wohl glauben möchte, und daß wir also nicht einmal nöthig haben, nach Art der Italiäner oder Franzosen gewisse Leibwörter in Pacht zu nehmen, z. E. *core*, *amore*, *onore*, *furore &c. placato*, *agitato*, *irato*, *&c. affanno*, *tempesta*, *nave*, *affetto*, *crudele*, *crudeltà*, oder *volez*, *regnez*, *victoire*, *gloire*, *chaine*, *lancez*, *tonnere*, *triomphez*, *chantez*, *plaire*, *tendre*, *l'espoir*, *redoutable &c.* und selbige bey allen Gelegenheiten anzubringen. Ich gebe aber dieses Verzeichniß gar nicht für vollständig aus, und ein solches ist auch nicht einmal zu unserm Zwecke nöthig. Es ist genug, daß ich über **zwo tausend geschickte Endungen** zum Vorschein bringe; es ist genug, daß selbige die ungeschickten Endungen, die sich etwann auf siebenhundert belaufen, weit übersteigen, und daß wir also allezeit drey schickliche Sylben gegen eine unschickliche, und also drey bequeme Wörter gegen ein unbequemes, im Vorrathe haben. Zu merken ist, daß die meisten Wörter in diesem Verzeichnisse fehlen, die ihre bequeme Sylben entweder zum Anfange, nämlich in der **antepenultima** haben, z. E. **Ewigkeit**, oder die sonst, wenn sie auch zweysylbig sind, und den Ton in **penultima** haben, z. E. **abhold**, **Abscheu** rc. die einzigen in ihrer Art sind.

§. 49.

Verzeichniß
bequemer Endsylben zur deutschen Singkunst.

Nach Anleitung folgender eilf einfachen und unter sich verdoppelten Vocalen: a, au, ä, äu, ay, e, ei, eu, ey, o und ö. Die mit sich selbst verdoppelten Vocale aa, ee, und oo, werden unter den einfachen a, e, und o begriffen.

Die männlichen Endungen werden vermittelst anderer Buchstaben von den weiblichen allezeit unterschieden.

A	A	A	A	A
1 a	abet	abtes	achels	achsen
ab	abs	abtest	achen	30 achsest
abe	10 abst	abtet	aches	achset
aben	abt	ach	achest	achst
abend	abte	ache	achet	acht
abes	abten	20 achel	achs	achte
abest	abter	acheln	achse	achtel
				achteln

A	Ä	Ä	A	Ä
achteln	äbe	äffen	150 ählte	ältet
achten	äben	äffer	ählteſt	älle
achter	äbeſt	äffern	ähltet	190 ällen
achtes	äbet	äffers	ähn	älleſt
40 achteſt	äbſt	äffert	ähne	ället
achtet	äbts	äffeſt	ähnſt	ällſt
achts	80 äche	äffet	ähnt	ällt
ack	ächeln	äffſt	ähnte	ällte
acke	ächelſt	120 äfft	ähnten	ällten
ackel	ächelt	äffte	ähnteſt	ällter
ackeln	ächen	äfften	160 ähntet	ällteſt
ackelt	ächer	äfter	ähre	älltet
acken	ächern	äfteſt	ähren	200 ällts
acker	ächeſt	äftet	ähreſt	ältſt
50 ackeſt	ächet	äfts	ähret	älze od. älze
acket	ächſeſt	äge	ährſt	älzen
ad	90 ächſet	ägen	ährt	älzeſt
ade	ächſt	äger	ährte	älzet
adel	ächt	130 ägern	ährten	äme
adeln	ächte	ägers	ährteſt	ämen
adels	ächten	ägerſt	170 ährtet	ämeſt
adelt	ächter	äges	ähſt	ämet
aden	ächtern	ägeſt	äht	210 ämpfe
ader	ächters	äget	ähte	ämpfen
60 adern	ächtes	äglich	ähter	ämpfeſt
aderſt	ächteſt	ägſt	ähteſt	ämpft
adert	100 ächtet	ägt	ähtet	ämſt
ades	ächts	ägte	älder	ämt
adeſt	äcke	140 ägteſt	äldern	ämte
adet	äcken	ägtet	äle	ämten
adle	äckeſt	ägts	180 älen	ämter
adlen	äcket	ähe	äler	ämtes
adler	äckt	ähen	älern	220 ämteſt
adlern	äder	ähert	äleſt	ämtet
70 adlers	ädern	äheſt	älet	ände
adre	ädig	ähle	älte	ändel
ads	110 äfen	ählet	älten	ändeln
adſt	äffe	ählen	älteſt	änden

ändern

Ä
änder
ändern
änderst
ändert
230 ändest
ändet
ändte
ändtest
ändtet
äne
änen
änest
änet
änge
240 ängen
änger
ängern
ängers
ängerst
ängert
änges
ängest
änget
änglich
250 ängniß
ängst
ängt
ängte
ängten
ängter
ängtes
ängtest
ängtet
änk
260 änke
änken
änker
änkern

Ä
änkers
änkes
änkest
änket
änks
änkst
270 änkt
änkte
änkten
änkter
änktest
änktes
änktet
änze od. äntze
änzen
änzest
280 änzet
änzt
änzte
änzten
änzter
änztes
änztest
änztet
ärcke, s. ärke
äre
ären
290 ärest
äret
ärke
ärken
ärkest
ärket
ärkst
ärkt
ärkte
ärkten
300 ärkter

Ä
ärktes
ärktest
ärktet
ärfen
ärfest
ärfet
ärft
ärfte
ärften
310 ärftest
ärftet
ährlich
ärme
ärmen
ärmest
ärmet
ärmt
ärmte
ärmten
320 ärmtest
ärmtet
ärst
ärt
ärte
ärten
ärtest
ärtet
ärst
ärzen od. ärtzen
ärzest
330 ärzet
ärzt
ärzte
ärzten
äschest
äschet
äscht
äser

Ä
äsern
340 äsest
äße
äßen
äßern
äßest
äßet
äßt
äst
ästern
ät
350 äte
äten
ätest
äter
ätet
ätern
äters
ätter
ättern
ätze
360 ätzen
ätzest
ätzet
ätzt
ätzte
ätzten
ätzter
ätztes
äube
äuben
370 äubend
äubens
äubest
äubst
äubt
äubte
äubten

Ä
äubter
äubtes
äubtest
380 äubtet
äue
äuen
äuens
äuest
äuet
äuffe
äuffen
äuffest
äuffet
390 äufft
äuffte
äufftest
äufften
äufftet
äume
äumen
äumest
äumet
äumst
400 äumt
äumte
äumten
äumtes
äumtest
äumtet
äusche
äuschen
äuschest
äuschet
410 äuscht
äuschte
äuschten
äust
äut

Å
åute
åuten
åuterst
åutert
åutes
420 åutest
åutet
åyse
åysen
åysest
åyset
åz s. åtz.

A
af s. aff
afen
afens
aft
430 afte
aften
after
aftes
afts
affe
affel
affeln
affen
affens
440 affer
affes
affest
affet
affs
affst
afft
affte
afften
affter

A
450 afftes
afftest
afftet
ag
age
agel
ageln
agels
agelt
agen
460 agens
ager
agern
agers
agert
ages
agest
aget
ags
agst
470 agt
agte
agten
agter
agtes
agtest
agtet
agts
ah
ahe
480 ahen
ahest
ahet
ahl
ahle
ahlen
ahles
ahlest

A
ahlet
ahls
490 ahlst
ahlt
ahlte
ahlten
ahlter
ahltes
ahltest
ahltet
ahm
ahme
500 ahmen
ahmest
ahmet
ahmst
ahmt
ahmte
ahmten
ahmter
ahmtes
ahmtet
510 ahn
ahne
ahnen
ahnes
ahnest
ahnet
ahnst
ahnt
ahnte
ahnten
510 ahnter
ahntes
ahntest
ahntet
ahr
ahre

A
ahren
ahres
ahrest
ahret
520 ahrs
ahrst
ahrt
ahrte
ahrten
ahrtest
ahrter
ahrtes
ahrtest
ahrtet
530 al
albe
alben
albest
albet
albst
albt
albte
albten
albter
540 albtes
albtest
albtet
ald
alda
ale
alen
ales
all
alle
550 allen
alles
allest
allet

A
alm
alme
almen
almes
almet
alms
560 almt
als
alse
alsen
alt
alte
alten
alters
altest
altet
570 alls
allt
allte
allten
alltes
alltest
alltet
alze
alzen
alzes
580 alzest
alzet
alzt
alzte
alzten
alztet
am
amen
ames
amm
590 amme
ammeln

A
ammelt
ammen
ammer
ammern
ammers
ammert
ammes
ammeſt
600 ammet
ammle
amms
ammſt
ammt
ammte
ammten
ammter
ammtes
ampf
610 ampfe
ampfes
an
anck, ſiehe
ank
and
ande
andel
andeln
andels
andelſt
andelt
620 anden
ander
andern
andes
andeſt
andet
ands
andſt

A
andt
andte
630 andten
andter
andtes
andteſt
andtet
ane
anen
anes
anſt
ang
640 ange
angel
angeln
angels
angen
anger
angern
angers
anges
angeſt
650 anget
angs
angſt
angt
angte
angten
angteſt
angtet
angts
ank
660 anke
anken
ankens
anker
ankern
ankerſt.

A
ankers
ankert
ankes
ankeſt
670 anket
anks
ankſt
ankt
ankte
ankten
ankteſt
ann
anne
annen
680 annes
anneſt
annet
annſt
annt
annte
annten
annter
anntes
annteſt
690 anntet
anz oder
anz
anze
anzen
anzes
anzeſt
anzet
anzt
anzte
anzten
700 anztes
anzteſt
anztet

A
apfen
apfer
appe
appen
appes
appeſt
appet
710 apſt
apt
apten
apter
aptes
apteſt
aptet
ar
ars
720 arbe
arben
arbeſt
arbet
arbſt
arbt
arbte
arbten
arbteſt
arbtet
730 arche
archen
archt
archte
archten
archteſt
archtet
arck, ſ. ark
are
aren
740 ares
areſt

A
aret
arf
arfe
arfen
arfeſt
arfet oder
arſt
arg
arge
750 argen
arges
argeſt
arget
argſt
argt
argtet
ark
arke
arken
760 arkes
arm
arme
armen
armens
armer
armes
armeſt
armet
arms
770 armſt
armt
armte
armten
armter
armts
armteſt
armtet
arn

arne

A

arne
790 arnen
arnes
arnest
arns
arnst
arnt
arnte
arnten
arntest
arntet
800 arre
arren
arrens
arrest
arret
arrst
arrt
arrte
arrten
arrter
810 arrtes
arrtest
artet
arst
art
arte
arten
artens
arter
artes
820 artest
artet
arz oder
arz
arze
aß
asche

A

aschen
aschest
ascht
830 aschte
aschten
aschtes
aschtest
aschtet
ase
asen
ases
asest
aset
840 aße
aßel
aßeln
aßen
aßer
aßern
aßes
aßest
aßet
aßt
850 ast
aste
asten
aster
asters
astes
astest
astet
at
ate
860 aten
atest
atet
athe

A

athen
athst
aths
att
atte
atten
870 atter
attern
atterst
attert
attes
attest
attet
ats
atsche
atschen
880 atst
atz
atze
atzen
atzes
atzest
atzet
atzt
atzte
atzten
890 atztest
atztet
au
aub
aube
auben
aubens
aubern
uabes
aubest
900 aubet
aubs

A

aubst
aubt
aubte
aubten
aubter
aubtes
aubtest
aubtet
910 auchze
auchzen
auchzest
auchzet
audern
auderst
audert
aue
auen
auer
920 auern
auerst
auert
aues
auest
auet
auf
auffe
auffen
auffes
930 auffest
auffet
aufft
auft
aufte
auften
aufter
auftes
auftest
auftet

A

940 auge
augen
auges
augest
auget
augt
augte
augten
augtest
augtet
950 aum
aume
aumeln
aumelt
aumen
aumes
aumet
aums
aumt
aumten
960 aun
aune
aunen
aunest
aunet
aunst
aunt
aunte
aunten
aure
970 auren
aurest
auret
aurig
aus
ausch
ausche
auschen

A

auſches
auſcheſt
980 auſchet
auſcht
auſchte
auſchten
auſchter
auſchtes
auſchteſt
auſchtet
auſe
auſen
990 auſens
auſeſt
auſet
auſt
auſte
auſten
auſteſt
auſtet
aut
aute
1000 auten
auter
autes
auteſt
tet
ay
ayes
ayn
ayne
aynen
1010 aynes
ayns
ayſet
axe
axen
az, ſ. atz.

E

e
ebe
ebel
ebeln
ebels
1020 ebelt
eben
ebes
ebeſt
ebet
ebſt
ebt
ebte
ebten
ebter
1030 ebtes
ebteſt
ebtet
eche
echen
echer
echern
echers
echeſt
echet
1040 echne
echnen
echneſt
echnet
echſel
echſels
echſeln
echſelt
echt
echte
1050 echten
echter
echtern

E

echtes
echteſt
echtet
echts
eck
ecke
eckel
1060 eckeln
eckels
eckelt
ecken
eckeſt
ecket
ecklich
eckt
eckte
eckten
1070 eckter
ecktes
eckteſt
ecktet
ede
edel
edeln
eden
eder
edern
1080 edeſt
edet
edlich
edt
edte
edten
edter
edtern
edtes
edteſt
1090 edtet

E

effen
eft
efte
eften
eftes
eg
ege
egel
egeln
1100 egels
egelſt
egelt
egen
egend
eger
egern
egers
egerſt
egert
1110 eges
egeſt
eget
egle
eglich
egne
egnen
egneſt
egnet
egnung
1120 egſt
egt
egte
egten
egter
egtes
egteſt
egtet
eh

E

ehe
1130 ehen
ehes
eheſt
ehet
ehl
ehle
ehlen
ehleſt
ehlet
ehlteſt
1140 ehlten
ehltet
ehme
ehmen
ehmer
ehmet
ehn, ſiehe en, ene
ehr
ehre
ehren
1150 ehrer
ehrers
ehres
ehreſt
ehret
ehrten
ehrtes
eht
ehte
ehten
1160 ehter
ehtes
ehteſt
ehtet
ei
eibe

eiben

E	E	E	E	E
eiben	eiden	eigs	1280 einde	eit
eibes	eidens	eigſt	einden	eite
eibeſt	eides	eigt	eindes	1320 eitel
eibet	eideſt	eigte	eine	eiten
1170 eibs	eidet	eigten	einen	eitern
eibſt	eidt	eigter	eines	eiters
eibt	1210 eie	eigtes	eineſt	eiterſt
eibte	eien	eigteſt	eins	eitert
eibten	eiern	1250 eigtet	einſt	eites
eibteſt	eierſt	eil	eint	eiteſt
eibtet	eiert	eile	1290 einte	eitet
eibts	eieſt	eilen	einten	eits
eich	eiet	eiler	eintes	1330 eitz
eiche	eiffe	eilern	einteſt	eitze
1180 eicheln	eiffel	eilers	eintet	eitzen
eichen	eiffeln	eiles	eis	eitzes
eiches	1220 eiffels	eileſt	eiſe	eitzeſt
eicheſt	eiffelt	eilet	eiſen	eitzet
eichet	eiffen	1260 eilig	eiſes	eitzt
eichle	eifer	eiligt	eiſeſt	eitzte
eichler	eifern	eils	1300 eiſet	eitzten
eichleſt	eifers	eilſt	eislich	eitzter
eichlet	eifert	eilt	eiße	1340 eitztes
eichlich	eiffeſt	eilte	eißen	eitzteſt
1190 eichne	eiffet	eilten	eißes	eitztet
eichnen	eifre	eilter	eißeſt	el
eichneſt	1230 eifſt	eiltes	eißet	elch
eichnet	eift	eimen	eiſt	elche
eichs	eig	1270 eimeſt	eiſte	elches
eichſt	eige	eimet	eiſten	eld
eicht	eigen	eimſt	1310 eiſter	elde
eichte	eigens	eimt	eiſtern	elden
eichten	eigern	eimte	eiſterſt	1350 elder
eichter	eigerſt	eimten	eiſtert	eldern
1200 eichtes	eigert	eimteſt	eiſtes	eldes
eichteſt	eiges	eimtet	eiſteſt	ele
eichtet	1240 eigeſt	ein	eiſtet	elen
eide	eiget	eind	eiſts	eleſt

E

e.et
elke
elken
elkeſt
1360 elket
ell
elle
ellen
eller
elles
elleſt
ellet
ellſt
ellt
1370 ellte
ellteſt
elltet
ellts
els
elſen
elſt
elt
elze oder eltze
elzen
1380 elzes
elzeſt
elzet
elzt
elzte
elzten
elztes
elzteſt
elztet
emen
1390 emes
emeſt
empfe, ſ. ämpfe

E

emſt
emt
emte
emteſt
emtet
emme
emmen
emmeſt
1400 emmet
emmſt
emmt
emmte
emmter
emmtes
emmteſt
emmtet
encke, ſ. enke
ende
enden
1410 endern
enders
endeſt
endet
endt
ene (ehne)
enen (ehnen)
eneſt (ehneſt)
enet (ehnet)
enge
1420 engel
engen
enger
engeſt
enget
engſt
engt
engte
engten

E

engter
1430 engtes
engteſt
engtet
enke
enken
enkeſt
enket
enkſt
enkt
enkte
1440 enkten
enkter
enktes
enkteſt
enktet
enſt (ehnſt)
ent (ehnt)
ente (ehnte)
enten (ehnten)
enter (ehnter)
1450 entes (ehntes)
enteſt (ehnteſt)
entet (ehntet)
enne
ennen
enner
ennern
enners
enneſt
ennet
1460 ennſt
ennt
ennte
ennten
ennter
enntes
ennteſt

E

enntet
enze oder entze
enzen
1470 enzes
enzt
eppe
eppen
eppeſt
eppet
eppſt
eppt
epte
epten
1480 er
erb
erbe
erben
erbens
erber
erbern
erbers
erbes
erbeſt
1490 erbet
erbs
erbſt
erbſte
erbt
erbte
erbten
erbter
erbtes
erbteſt
1500 erbtet
erche
erchen
ercke, ſ. erke

E

erde
erden
ere
eren
eres
ereſt
eret
1510 erfe
erfen
erfeſt
erfet
erft
erg
erge
ergen
ergeſt
ergt
1520 erke
erken
erkes
erkeſt
erket
erkſt
erkt
erkte
erkten
erkter
1530 erktes
erkteſt
erktet
erm, ſiehe ärm, ärmt
ern
erne
ernen
ernes
erneſt

E

ernet
erns
1540 ernst
ernt
ernte
ernten
ernter
erntes
erntest
erntet
ers
erst (ehrst)
1550 ert (ehrt)
erte (ehrte)
erten
erter (ehrter)
ertes (ehrtes)
ertest (ehrtest)
ertet
erz, oder
ertz
erze
erzen
1560 erzes
erzest
erzet
erzt
erzte
erzten
erzter
erztes
erztest
erztet
1570 eschen
eschest
eschet
escht
ese

E

esen
esest
eset
eßlich
eßne
1580 eßner
eße
eßel
eßeln
eßelt
eßen
eßern
eßerst
eßert
eßest
1590 esset
est
este
esten
estes
estest
estet
et
ete
eten
1600 eter
etern
eters
etes
etest
etet
ette
etten
etter
ettern
1610 etterst
ettert
ettest

E

ettet
etz
etze
etzen
etzes
etzest
etzet
1620 etzt
etzte
etzten
etzter
etztes
eu
euch
euchle
eucheln
euchelst
1630 euchelt
eude
euden
euen
euer
euern
euerst
euert
eues
euest
1640 euet
eufze
eufzen
eufzet
euge
eugen
eugest
euget
eugst
eugt
1650 eugte

E

eugten
eugter
eugtes
eugtest
eugtet
eulen
eules
eulest
eulet
1660 eulst
eult
eulte
eulten
eumde
eumden
eumder
eumter
eumtes
eum
1670 eund
eunde
eunden
eundes
eundet
eundtes
eundtest
eundtet
eunds
eure
1680 euren
eurest
euret
euß
eust
euste
eusten
euster
eut

E

eute
1690 euten
euter
eutes
eutz
eutze
eutzes
ey
eyd
eyde
eyden
1700 eydest
eydet
eyds
eyd
eye
eyen
eyern
eyerst
eyert
eyes
1710 eyest
eyet
eyre
eyren
eyrest
eyret
eyst
eyt
eyte
eyten
1720 eyter
eytes
eytest
eytet
ez, siehe etz.

O	O	Ö	Ö	Ö
ob	od	ölbst	öpfen	örter
obe	ode	öle	öpfer	örtes
oben	oden	1800 öles	öpfes	örtest
obes	odern	ölke	öpfest	örtet
obest	odert	ölkes	1840 öpfet	örts
obet	odes	ölkt	öpft	öschen
1730 obs	ods	öme	öpfte	1880 öschest
obst	Ö	ömen	öpften	öschet
obt		ömest	öpfter	öscht
obte	öde	ömet	öpftes	öschtest
obten	1770 öden	ömte	öpftest	öschtet
obter	ödes	ömten	öpftet	öschten
obtes	ödest	1810 ömtet	ör	öschtes
obtest	ödet	ömter	örche	ösen
obtet	öge	ömtes	1850 örchen	öser
obts	ögen	öne	öre	ösers
1740 och	ögend	önen	ören	1890 ösest
oche	ögens	öner	öres	öset
ochen	ögern	öners	örest	öße
ochest	ögerst	önes	öret	ößen
ochet	1780 ögert	önest	örnen	ößer
ochst	ögest	önet	örner	ößern
ocht	öget	1820 öns	örnern	ößerst
ochte	ögst	önte	örnet	ößert
ochten	ögt	önten	1860 örnst	ößest
ochter	öhe	önter	örnt	ößet
1750 ochtes	öher	öntest	örnte	1900 ößt
ochtest	öhest	öntes	örnten	öste
ochtet	öhle	öntet	örntes	östen
ocke	öhn	önne	örntest	öster
ocken	1790 öhnst	önnest	örntet	östers
ockest	öhnt	önnet	örs	östes
ockst	öhntest	1830 önnte	örst	östest
ockt	öhntet	önnten	örste	östet
ockte	öhnte	önntest	1870 örsten	ösung
ockten	ölbe	önnter	ört	öte (ödte)
1760 ocktest	ölben	önntes	örte	1910 öten (ödten)
ocktet	ölbes	öpfe	örten	ötest (ödtest)
				ötet

Ö	O	O	O	O
ötet (ödtet)	ogst	ohrtet	ommer	ore
öthe	ogt	ol	ommest	oren
öthen	1950 oh	olden	ommet	ores
öthest	ohe	oldes	oms	orest
öthet	ohen	1990 oldet	ommst	oret
ötter	ohest	ole	ommt	orge
öttern	ohet	olen	on	orgen
ötters	ohl	oles	2030 one	orgest
1920 ötterst	ohlen	olge	onen	orget
öttert	ohlest	olgen	ones	2070 orgst
ötze	ohlet	olgest,	onest	orgt
ötzen	ohlt	olgst	onet	orgte
ötzest	1960 ohlte	olget, olgt	onne	orn
ötzet	ohlten	olgten	onnen	orne
ötzte	ohltet	olgtest	onner	ornen
ötzten	ohn	2000 olgtet	onnern	ornes
ötztet	ohne	oll	onnest	ors
ötzt	ohnen	olle	2040 onnet	orst
1930 ötzter	ohner	ollen	ons	ort
ötztes	ohnes	olles	onst	2080 orte
ötzung	ohnest	ollest	ont	orten
	ohnet	ollet	onte	ortes
O	1970 ohnst	olls	onten	orts
offe	ohnt	ollst	ontest	oß
offen	ohnte	ollt	ontet	osch
offest	ohnten	2010 ollte	opfe	oschen
offet	ohnter	ollten	opfen	ose
offst	ohntes	ollter	2050 opft	osen
oft	ohntet	ollst	or	oses
ofte	ohr	olz	orben	2090 osest
1940 often	ohre	olze	orche	oset
ofter	ohren	olzen	orchen	oße
ogl	1980 ohres	olzer	orchest	oßen
oge	ohrest	om	orchet	oßes
ogen	ohret	ome	orchte	oßest
ogest	ohrs	2020 omm	orchtest	oßet
oget	ohrst	omme	orchtet	ost
ogne	ohrtest	ommen	2060 orden	oßt

O	O	O	O	O
oste	othe	ott	otts	otzest
200 osten	othen	otte	2120 ottst	otzet
oster	othes	otten	otz	otzig
ostes	othest	ottes	otze	otzt
ostest	2110 othet	ottest	otzen	otzte
ostet	oths	ottet	otzes	otzten.
oth (odt)	othst			

Anmerkung.

Einige Kunstrichter sind der Meynung, daß sich die Partikeln: ab, an, auf, aus, bey, dar, ein, her, nach, vor, herab, hinan, hinauf, hinaus ꝛc. nicht zu einer Sylbendehnung schicken. Diese Meynung ist wahr, so lange diese Partikeln mit keinem Zeitworte verbunden sind, und derjenige würde keine geringe Albernheit begehen, der das Wörtchen aus in der Phrasi: aus der Tiefe, oder auf in der Phrasi: auf Gott setz dein Vertraun, coloriren wollte. Aber, sobald die Rede von Zeitwörtern ist, die mit diesen Partikeln verbunden sind, fällt diese Meynung über den Haufen. So gut nämlich die Sylben auf, aus, ab, vor, bey, nach, ein ꝛc. in den Nennwörtern Auffahrt, Ausfluß, Abgunst, Vorsicht, Beyleid, Nachdruck, Eintracht, u. s. w. gedehnet werden können, und müssen, wenn eine Dehnung in diesen Wörtern nöthig ist: so gut können sie in den Zeitwörtern: fährt auf, folgt nach, steht bey, reicht dar, ꝛc. gedehnet werden, wenn man es nicht für bequem findet, das Zeitwort an sich, als fährt, folgt, steht, reicht ꝛc. zu dehnen. Ja in verschiedenen Fällen ist es besser, daß die Partikel colorirt wird, als das Zeitwort, z. E. steigt herab; steigt hinan, und so weiter. Endlich können vermittelst dieser Partikeln annoch viele an sich ungeschickte Zeitwörter verbessert, und zu einer Dehnung tüchtig gemacht werden, z. E. ruft an; tilget aus; quillt hervor; u. s. w. Es wird hiedurch niemanden verwehret, das Zeitwort, wenn es an sich einen guten Lautbuchstaben hat, der Partikel vorzuziehen. Aber ich sehe nur nicht ab, warum diese, da sie doch den Verstand des Wortes meistens allezeit bestimmet, nicht so gut, wie das Zeitwort selbst, gebraucht werden sollte. Derjenige, der die Dehnung auf einer Partikel deswegen verwirft, weil eben dieselbe Partikel bey vielen Zeitwörtern von verschiedener Bedeutung gebraucht werden kann, z. E. lockt an, hängt an, reizt an, schauet an ꝛc. und deswegen zum Unterscheide das Zeitwort colorirt wissen will: dem kann man die italiänische Sprache entgegen setzen, wo man z. E. im Futuro aller Zeitwörter, die in einer Dehnung vorkommen können, nichts anders höret, als: *rò, rai, rà, remo, rete, ranno.*

Sech-

Sechstes Capitel.

Von der Auflösung der Prose in poetische Klangfüße.

Da dem Tonkünstler schon von dem Poeten der Numerus und die Quantität vorgearbeitet ist: so ist es unstreitig leichter, Verse in Musik zu bringen, als eine Prose, weil man die rhetorische Abtheilung in dieser erst suchen, und die Wörter und Phrases in Klangfüße auflösen muß. Beydes wird indessen demjenigen nicht schwer fallen, der, eh er Prose componirt, sich schon eine Zeitlang mit poetischen Compositionen abgegeben hat, die Regeln der Cäsur versteht, und weiß, wie viel Füße man in jedem Metro in den Raum eines Rhytmi einschließen kann. Wir setzen also alles dieses voraus, um zur Sache selbst zu schreiten, und durch allerhand Exempel die Art darzulegen, wie eine Prose abgetheilt und ausgemessen werden kann. Da wir in unsern gewöhnlichen Kirchenmusiken keine andere, als biblische Prosen zu gebrauchen pflegen: so werde ich auch nirgends anders als daher Exempel nehmen. Man kann sich nach Anleitung derselben in andern Sprüchen üben. Wir werden nicht allein die Quantitäten über die Sylben setzen, und die Abtheilungen mit Strichen bemerken: sondern annoch, zur Vermeidung alles Misverständnisses, eine kurze wörtliche Erklärung hinzufügen. Uebrigens ist zu merken, daß der aus den poetischen Tonfüßen in der Prose entspringende Wohlklang ein Numerus Oratorius, oder rednerischer Numerus genennet wird, und in der Prose dasjenige ist, was die Scansion in der Poesie ist.

(1)

Wohlzu | thun und | mitzu | theilen, — vier Trochäen,

Ver | gesset | nicht, — zween Jamben,

Denn | solche | Opfer ge | fallen

Gott | wohl. — ein Amphibrachys, Dactylus und Choriambus.

(2)

Nehmet das | Wort an mit | Sanftmuth, — zween Dactyli, und ein Trochäus,

Das in | euch ge|pflanzet | ist, — ein vierfüßiger trochäischer Vers von sieben Sylben,

Welches kann | eure | Seelen — ein Dactylus und zween Trochäen,

Selig | machen — zween Trochäen.

Anmerkung.

In der ersten Zeile haben wir, wider unsre Regeln, die Partikel an in nehmet an kurz gebraucht. Weil aber noch eine kurze Sylbe auf an folget, und von zwoen kurzen, die vor einer langen Sylbe vorhergehen, die erste weniger kurz, und folglich länger als die zweyte ist: so siehet man, daß diese Ausnahme gerechtfertigt werden kann. Wer die Partikel an übrigens nicht auf diese Art gebrauchen will, der muß aus dieser Zeile folgendermaßen einen vierfüßigen Rhytmum machen:

Nehmet das | Wort | an mit | Sanftmuth

die einzige Sylbe von **Wort** machet alsdenn einen ganzen musikalischen Tonfuß. Auf eine ähnliche Art kann die dritte Zeile vierfüßig gemacht werden:

Welches | kann | eure | Seelen.

(3)

Gelobet sey Gott — ein Amphibrachys und Jambus,

Der | mein Ge | bet | nicht ver | wirft — zween Jambi und ein Amphimacer,

Noch seine | Güte | von mir | wendet. — Ein Dactylus und drey Trochäen.

Anmerkung.

Die beyden letzten Zeilen sind eben nicht die bequemsten, weil sie in verneinenden Formeln so viel sagen, als:

Der mein Gebet erhört,
Und mit seiner Güte gegen mich fortfähret.

Es kommt daher, daß die Partikeln **nicht** und **noch** stark accentuirt werden müssen. Denn grammatisch könnte man ohne Fehler auf folgende Art scandiren:

Der

Der mein Gebet nicht verwirft — d. i. ein dreyfüßiger dactylischer Vers von sieben Sylben.

Noch seine Güte von mir wendet; — d. i. ein vierfüßiger jambischer Vers von neun Sylben.

Aber die Grammatik kommt allhier mit der Rhetorik ins Gedränge, und muß die erste der letztern den Platz lassen.

(4)

Aus | Gnaden | seyd ihr | selig worden — ein vierfüßig jambischer Vers von neun Sylben.

Durch den | Glauben | — ein trochäischer Vers von zween Füßen.

Und dasselbige | nicht aus | euch — ein Trochäus, Dactylus und Amphimacer.

Gottes | Gabe ist | es — ein Trochäus und Choriambus.

Auf | daß sich | nicht | jemand | rühme — zween Jambi und zween Trochäi.

Denn wir | sind sein | Werk — ein Trochäus und Amphimacer.

Ge | schaffen in | Christo | Jesu — zween amphybrachische Füße, und ein Trochäus.

Zu | guten | Werken — ein Amphybrachis und Trochäus.

In dem Capitel vom Ausdruck der Klangfüße werden mehrere Exempel vorkommen.



Siebentes Capitel.

Von dem Sylbenmaaße und den Klangfüßen der lateinischen Sprache.

§. 1.

Es hat es mit der lateinischen Sprache in Ansehung des Tonmaaßes einiger Wörter eine ganz andere Bewandtniß, als mit der deutschen, italiänischen oder französischen ꝛc. In der deutschen Sprache behält ein Wort eben dieselbe Quantität, es mag in Prose oder in Versen gebraucht werden. Im lateinischen hingegen braucht man gewisse Klangfüße anders in Prose, als in Versen, und was das wunderbarste ist, so wird, in der Poesie, eben dieselbe Sylbe, die an sich kurz ist, lang gebraucht, wenn ein Consonans folgt; nicht zu gedenken, wie eben dieselbe Sylbe in gewissen Casibus lang, in andern aber kurz ist. So ist z. E. das Wort *Dea* im Nominativo ein Pyrrichius; im Ablativo aber ein Jambus; *Musca* im ersten Fall ein Trochäus, und im letzten ein Spondäus, u. s. w. Wer siehet nicht, wie schwankend das poetische Tonmaaß ist, da selbiges hingegen in Prose allezeit einerley bleibt, indem man z. E. das Wort *locus* allezeit wie einen Trochäum ausspricht, es mag das folgende Wort ein Selbst- oder Mitlauter seyn? Dieser verschiedene Gebrauch eines Worts bey den Poeten giebt uns eben keinen vortheilhaften Begriff von der Richtigkeit der poetischen Aussprache, und gleichwohl wollen viele Gelehrte, und an deren Spitze besonders der berühmte Isaac Vossius in seinem Tractat *de poëmatum cantu viribusque rhythmi*, behaupten, daß unsere prosaische Aussprache nichts tauget.

§. 2.

Es kann uns nun zwar heutiges Tages, da die lateinische Sprache ausgestorben ist, im Grunde einerley seyn, ob wir den rechten ehmaligen römischen Accent haben oder nicht, wenn wir uns nur einander verstehen, und nur alle auf einerley Art aussprechen. (Ich rede nicht von der organischen Bildung und Aussprache gewisser Buchstaben und Sylben, da, zum Exempel, das Wort *nocens* von einem Italiäner wie nohtschens; von einem Franzosen wie nohßens, und von uns Deutschen wie nohtzens ausgesprochen wird ꝛc. Es ist allezeit von der Aussprache in Absicht auf das Sylbenmaaß

die

die Rede.) Vielleicht aber lässet sich beweisen, daß unsere Aussprache nicht so verderbt ist, als man vorgiebt. Vielleicht ist sie besser, als das Latein, das man heutiges Tages schreibt. Was noch unlängst ein gewisser Gelehrter in Frankreich wegen der itzigen Latinität, in Vergleichung mit der alten römischen Wohlredenheit, geurtheilt und geschrieben hat, kann den Kunstrichtern Latiens nicht unbekannt seyn. Uns geht dieser Streit nicht an. Es wird uns aber erlaubt seyn, von der Aussprache des Lateins, weil solche nirgends empfindbarer ist, als in der Musik, und nicht ein jeder Musicus diese Sache zu untersuchen, Gelegenheit hat, kürzlich unsre Gedanken zu eröfnen. Wir unterwerfen selbige gerne der vernünftigen Prüfung eines lateinischen Critici, und sind erböthig, eine andere Meynung anzunehmen, sobald man mit genugsamen Gründen, und nicht mit dem bloßen Ansehen eines Scribenten, der in Behauptung paradoxer Säze eine Ehre gesucht hat, die unsrige wird übern Haufen geworfen haben.

§. 3.

Unmöglich, sagen die Gegner der prosaischen Aussprache, haben die Dichter anders ausgesprochen, oder ihre Sylben ausgemessen, als die Redner und das Volk. Daß es hiemit seine vollkommene Richtigkeit haben müsse, ist daraus zu schließen, weil es dem Volke sonst unmöglich gewesen seyn würde, die Aussprache eines Schauspielers zu beurtheilen. Es hätte dasselbe aber es sofort gemerkt, wenn ein Comödiant eine Sylbe nicht gehörig accentuirt, wie man aus dem Cicero, Horaz und Quinctilian nicht undeutlich sehen könnte. Aus diesem allen aber folgte, daß man sowohl in der Aussprache der Prose als Poesie, den Ton der Dichter annehmen, und dem zu Folge in der Musik verfahren müßte.

§. 4.

Da diese Stellen des Cicero, Horaz 2c. noch lange nicht in ihr gehöriges Licht gesezet sind; da selbige mit keinen Exempeln von Klangfüßen und Wörtern erläutert sind: so kann man damit keinen Beweiß führen. Man hat Recht zu glauben, daß die Beurtheilung des Volks gewisse veränderliche Sylben betroffen hat, die in einer Provinz kurz, in einer andern aber lang ausgesprochen worden, und die auch nach den Regeln der Prosodie gleichgültig seyn konnten. Man hat in der italiänischen Sprache, an der gleichgültigen mittlern Sylbe in *eram*, wo der Accent sowohl auf der penultima, als antepenultima, liegen kann; und in der deutschen, an der gleichgültigen mittlern Sylbe in **dankbarer**, **wachsamer** 2c. Beyspiele. Wenn nun die Römer etwan gewohnt waren, z.E. die mittlere Sylbe in *tenebrae* kurz auszusprechen:

so war es kein Wunder, wenn das Volk, das nicht wußte, daß man die mittlere Sylbe auch lang gebrauchen könnte, darüber lachte.

§. 5.

Sollten die Stellen des Quinctilian, Cicero ꝛc. nicht vielleicht vielmehr der prosaischen Aussprache vortheilhaft seyn? Haben die Schauspieler nicht vielleicht, auch wenn sie Verse recitiret, ihren Accent nach der prosaischen Aussprache bequemen müssen, um ihre Declamation nachdrücklich zu machen? Die Menge der Elisionen, die den Verstand im Recitiren allezeit etwas verwirren, scheinet diese Aussprache in der That erfodert zu haben. Wir setzen, es kämen die Worte vor: *Cura patris cari* &c. die natürlich kurze Sylbe *tris* in *patris* wird hier, per Accidens, vermittelst einer mechanischen Regel, lang, weil das folgende Wort mit einem Mitlauter anfängt. Wenn aber gleichwohl, außer dieser poetischen Zusammensetzung, das Wort *patris* nicht anders als ein Trochäus ausgesprochen werden kann, und muß, und das römische Volk solches in der That nicht anders ausgesprochen hat, wie die Gegner selbst nicht in Abrede seyn werden: Hat es da nicht den Schauspieler mit Recht verspottet, der, wegen einer Freyheit, einer zur Regel der Prosodie gewordnen Freyheit, sich von der allgemeinen Aussprache entfernet, und anstatt *patris*, wie **Vater** auszusprechen, vielmehr solches wie das Wort **Gestalt**, hervorgebracht hat? Der Poet konnte wohl seinem Metro zu gefallen, die zweyte Sylbe in *patris* lang gebrauchen. Die Mechanik der Regeln erlaubte es ihm. Aber im Recitiren durfte solches nicht geschehen. Auf diese Art, deucht mich, könnten die ciceronischen und horazischen ꝛc. Oerter, vernünftig erkläret werden.

§. 6.

Daß die gemeine Aussprache der Römer von dem poetischen Gebrauche eines Worts abgegangen, kann ohne Zweifel aus vielen Exempeln genugsam dargethan werden. Ich begnüge mich, ein einziges anzuführen. Die Regel verbietet, gewisse Sylben, die an sich kurz sind, wegen der *mutae cum liquida*, nicht eben lang zu gebrauchen, z. E. *gĕnitrix*, *rĕfringo* ꝛc. Gleichwohl hat Lucrez die ersten Sylben in *refringo*, *retribuo*, *retraho* ꝛc. lang gebrauchet. „Dieß zeigt, sagt der Herr Prof. **Gottsched** in seinen **Vorübungen der lateinischen und deutschen Dichtkunst**, Seite 15. daß die Alten bloß nach dem Gehör der Aussprache ihrer Zeiten sich gerichtet haben.“ Also sind die Dichter in der Folgezeit von dem Gehör dieser Aussprache, dieser prosaischen Aussprache, abgewichen! Kein Wunder, daß daher so viele prosodische Regeln entstanden, und daß alle Prosodien von eben so vielen Regeln, als Ausnahmen, beyna-

beynahe wimmeln; und daß sich die Dichter selbst in dem Gebrauche vieler Wörter widersprechen. Der eine hat nämlich mehr den Regeln, der andern der gemeinen Aussprache nachgegeben. Kein Wunder, daß die lateinische Sprache so reich an Klangfüßen ist, und daß diese just die Regeln der Versezungskunst erschöpfen. (Wer sich hievon überzeugen will, kann meine histor. crit. Beyträge dritt. Band, zweyt. St. VI. Art. Seite 150 sqq. nachschlagen, um die daselbst befindlichen Regeln zur Berechnung der, in der Proportion 4:8:16:32:64, hinter einander erwachsenden Klangfüße anzuwenden). Wenn die deutsche, französische und italiänische Sprache nicht so viele Arten von Klangfüßen haben: So rühret solches bloß daher, weil in diesen Sprachen die Regeln nicht so mechanisch sind, als in der lateinischen. In der französischen würde das Wort *vie* (Leben) aus zwoen kurzen Sylben bestehen, und das deutsche Wort **Verstand** müßte einen Spondäum abgeben ꝛc. Derjenige, der zuerst die Kühnheit gehabt, die Regeln der Prosodie zu sammeln,

Illi robur et aes triplex
Circa pectus erat.

Wenn man des *Pantaleontis Bartelonaei Rauerini* prosodischen Auszug ꝛc. ansieht: So schauert einem beynahe die Haut. Zu allem Glücke für die Liebhaber der Dichtkunst, daß noch bequemere Handbücher vorhanden sind, worunter denn ohne Zweifel die vorhin angeführten **Gottschedischen Vorübungen** ꝛc. den ersten Rang verdienen.

§. 7.

Einen besondern Schein der Wahrheit giebt die **Gewohnheit aller Völker** der prosodischen Aussprache des Lateins, Völker, die sonst in der organischen Bildung der Wörter so sehr verschieden sind, wie man an dem vorhin angeführten Worte *nocens* davon ein Exempel hat. Gleichwohl kommen sowohl die Deutschen, als die Italiäner und Franzosen ꝛc. alle darinnen überein, daß sie dieses Wort mit dem Tone auf der ersten Sylbe, wie z. E. das Wort tadeln, aussprechen. Diese Aussprache ist ohne Zweifel nicht neu. Man findet nirgends eine Anleitung zur prosaischen Aussprache, deren sich die Meister der lateinischen Schulen in so vielen Ländern hätten bedienen, und das darnach in der Prose festgesetzte Tonmaaß auf ihre Untergebne hätten fortpflanzen können. In manchem Lande, oder in mancher Schule, würde man auch vielleicht dieser Anleitung widersprochen, und solche nicht angenommen haben. Es würden dahero Secten entstanden seyn. Aber die prosaische Aussprache ist allgemein, und was kann mehr ihr Alterthum beweisen, als dieses? Bey den Einfällen so vieler Barbarn in Italien sind ohne Zweifel nicht alle

Lehrstühle mit einmal über den Haufen geworfen, oder alle Lateiner erschlagen worden. Es sind zu allen Zeiten Leute, obwohl nicht allezeit in gleicher Anzahl, vorhanden gewesen, die von der lateinischen Litteratur Werk machten, und Schüler zogen. Wo hat man aber jemals von einem Grammatiker gehöret, der die Aussprache des Lateins reformiren, und statt der alten eine neue einführen wollen? Ein jeder Grammaticus hat solche, so wie er sie von seinem ehemaligen Lehrmeister empfangen, allezeit auf seine Untergebne wieder fortgepflanzet. Aus dem, daß dieser oder jener Dichter aus den sogenannten barbarischen Jahrhunderten, etwan zwey- oder dreymal wider die Regeln der Prosodie verstoßen, und eine lange Sylbe kurz, und eine kurze lang gebraucht hat, folget nicht, daß er das wahre Tonmaaß nicht gewußt hat. Man kann diesen Fehler auch vielen Dichtern aus dem augustischen Alter vorwerfen, und in der annoch blühenden deutschen Sprache werden bekanntermaßen alle Tage ähnliche Fehler begangen. Dieses zeiget nur eine Nachläßigkeit an, welches man daraus sieht, weil eben derselbe Dichter das vorher verfehlte Zeitmaaß eines Worts an andern Oertern regelmäßig gebraucht hat.

§. 8.

Wir haben die prosaische Aussprache des Lateins **überhaupt** vertheidigt. Wir wollen itzo selbige **durch besondere Gründe** von dem ihr gemachten Vorwurfe zu retten suchen, und zu dem Ende die vornehmsten streitigen Klangfüße der lateinischen Sprache untersuchen. Es sind selbige, außer dem Jambo, die sechs **gleichen prosodischen Füße:**

Der **Pyrrichius** ◡◡. **Tribrachys** ◡◡◡. **Proceleusmaticus** ◡◡◡◡.
Der **Spondäus** – –. **Molossus** – – –. **Dispondäus** – – – –.

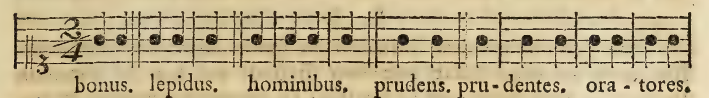
§. 9.

Wer glaubt, daß die vorhergehenden Klangfüße mit gleicher Zeitdauer ausgesprochen werden müssen, der handelt **fürs erste** seinen eignen Regeln entgegen. Er ist nicht fähig, die in der Quantität einander entgegen gesetzte Klangfüße, z. E. den Tribrachyn *homines* von dem Molosso *ingentes* zu unterscheiden. Er ist aber **fürs zweyte** nicht einmal im Stande, diese Wörter mit gleicher Zeitdauer auszusprechen. Die Musik beweiset das Gegentheil, und welche andere Kunst oder Wissenschaft, als diese, kann in dem Artikel des Zeitmaaßes der Sylben, entscheiden? Die Musik, sage ich, lehret uns, daß es unmöglich ist, daß zwo oder mehrere Sylben von einerley äußerlichen Tonmaaße, dem innern Verhalte nach gleich seyn können. Nothwendig muß unter zwo langen oder zwo kurzen, die eine Sylbe länger oder kürzer als die andere

dere seyn, und also die eine nothwendig den Ton haben. Also müssen sie nothwendig mit ungleichem Tonmaaße ausgesprochen werden; und, wenn dieses geschieht, so kömmt die daher entspringende Aussprache entweder mit unserer prosaischen überein, oder nicht. Geschieht das erste, und ist solche noch selbst nach den Regeln der Prosodie recht: So haben wir, vermittelst der gedachten Klangfüße, schon eine ziemliche Anzahl von Wörtern in Ansehung ihrer Aussprache gerettet.

§. 10.

Man nehme die bewußten sechs Klangfüße, und setze solche in Musik, und zwar in Noten von gleicher Größe. Um alle Gelegenheit zum Misverstande zu vermeiden, setze man sie alle in den Einklang, und bediene sich der geraden Tactart von zwo Zeiten. Man setze sie darinnen auf zweyerley Art: einmal so, daß die erste Sylbe jedes Klangfußes in die erste Zeit oder den Niederschlag fällt; und das andremal so, daß selbige in die zweyte Zeit, oder in den Aufschlag fällt. Folgendes Schema wird meine Meynung deutlich machen:

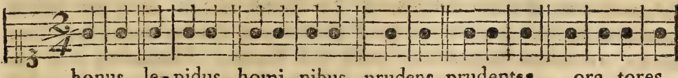


Nach dieser Vertheilung der Sylben bemerket man, oder man müßte keine Ohren haben:

1) Daß der Pyrrichius *bonus* dem Trochäo Vater gleich kömmt.
2) Der Tribrachys *lepidus* dem Amphimacer Zeitlichkeit.
3) Der Proceleusmaticus *hominibus* dem Dijambo Gelassenheit.
4) Der Spondäus *prudens* dem Trochäo Vater.
5) Der Molossus *prudentes* dem Amphibrachys betaget.
6) Der Doppelspondäus *oratores* dem Doppeltrochäus nachzuahmen.

Dieses Tonmaaß ist der gewöhnlichen prosaischen Aussprache gemäß.

Wir setzen eben diese Klangfüße, auf eine umgekehrte Art in Ansehung der Zeit, in Noten.



Wer

Wer empfindet nicht die Verschiedenheit dieses Tonmaaßes von dem vorigen? Wer das Zeitmaaß nicht richtig genug mit der Hand zu führen glaubt, muß sich, nach **Louliescher Art**, ein **horlogisches Chronometer** dazu verfertigen lassen. Es klinget allhier

1) Der Pyrrichius *bonus* wie der Jambus verzagt.
2) Der Tribrachys *lepidus* wie der Amphibrachys betaget.
3) Der Proceleusmaticus *hominibus* wie der Doppeltrochäus nachzuahmen.
4) Der Spondäus *prudens* wie der Jambus verzagt.
5) Der Molossus *prudentes* wie der Amphimacer Zeitlichkeit.
6) Der Doppelspondäus *oratores* wie der Doppeljambus Gelassenheit.

Da es itzo unmöglich ist, diese Klangfüße nach ihrer bezeichneten gleichen Quantität auszusprechen, und nothwendig eine Sylbe den herrschenden Ton haben muß: So fraget es sich, welche selbigen haben soll? Da nur zweyerley Arten der Aussprache, nach vorhergehender Vorstellung, möglich sind: Welche soll man da gebrauchen, die erste oder die andere? Die andere kann nicht Statt haben, wenigstens nicht in den drey- und viersylbichten Wörtern, weil sie selbst der Prosodie widerspricht. Folglich muß es die erste seyn, die Statt finden kann, und diese ist, wie gesagt, die gewöhnliche prosaische Aussprache.

§. 11.

Wegen der zweysylbichten gleichen Klangfüße ereignet sich nur eine Schwürigkeit. Daß zwo lange oder zwo kurze nicht mit gleicher Länge oder Kürze ausgesprochen werden können, beweiset zwar die vorhergehende Erfahrung. Aber man kann daraus nicht entscheiden, wie bey den mehrsylbichten, ob die erste oder zweyte Sylbe den Accent haben müsse. Wenn man aber erweisen kann, daß die Poeten diese zween Klangfüße, den **Pyrrichium** und **Spondäum**, bald wie einen Trochäum, bald wie einen deutschen Jambum brauchen: so lässet sich ohne Zweifel daraus zu gleicher Zeit die Folge ziehen, daß bey der unentschiedenen Frage: wo die Römer in diesen Klangfüßen eigentlich den Accent im gemeinen Reden hingelegt? Daß, sage ich, unsre itzige Aussprache, in welcher wir selbige als Trochäen gebrauchen, nicht so verderbt seyn müsse, indem man ja diesen letzten Gebrauch mit den Poeten selbst, worauf sich die Widersacher der prosaischen Aussprache berufen, beweisen kann. Denn, daß man in der gewöhnlichen Sprache des alten Roms, den Spondäum und Pyrrichium eben so unbestimmt wie die Poeten, bald als einen Jambum, und bald als einen Trochäum gebrauchet haben sollte, ist wohl nicht wahrscheinlich; und gesetzt es wäre so: so würde es hiemit, wie mit andern willkührlichen

Sylben beschaffen seyn, die man in einer Provinz lang, in einer andern kurz gebraucht. Ist dieses, was verhindert uns, die Aussprache einer Provinz, mit Ausschließung der andern, anzunehmen? Doch wir kommen zum Beweise:

1) **Daß die Poeten den Spondäum als einen Trochäum brauchen.**

Dieses lässet sich daraus beweisen, weil die Spondäen und Trochäen einander substituiret werden können. Diese Substitution hat Platz

α) in allen heroischen, phaläcischen, sapphischen, alkmannischen und archilochischen rc. Versen zum Ausgange einer Zeile.

β) in allen achtfüßigen trochäischen Versen in der zweyten, vierten, sechsten und achten Region.

Daß die Poeten aber den Spondäum auch als einen Jambum gebrauchen, ist daraus klar: weil in den jambischen Versen, z. E. in dem *Jambico dimetro* oder *quaternario*, der Spondäus dem Jambo substituiret werden kann, nämlich in der ersten und dritten Region.

2) **Daß der Pyrrichius als ein Trochäus gebraucht wird.**

Dieses geschieht, wenn derselbe, z. E. in der anapästischen Versart, oder in dem Jonico a minore trimetro, vor einem Dactylo, Spondäo, oder einem andern, mit einer langen Sylbe anfangenden Klangfuße zu stehen kömmt, z. E.

Iter inviolabile monstras.
*
Age grates, *cane* laudes, *quate* chordas.
*
Via panditur ardua iustis.
*
Deus, ignee fons animarum.

Da laut obiger Demonstration, zwo kurze Sylben von gleicher Größe unmöglich sind: so muß ohne Zweifel eine Sylbe von den hier vorhandnen Pyrrichien: Deus, iter &c. lang seyn. Die zweyte Sylbe kann es wegen der darauf folgenden langen nicht seyn. Folglich ist es die erste, und da bekömmt der Pyrrichius die Aussprache eines Trochäi. Man erwiedert, daß die von uns vermeynte lange Sylbe von *iter, Deus &c.* nicht so lang ist, als die erste von inviolabile oder ignee &c. das gebe ich zu. Mehr und weniger lange, mehr und weniger kurze Sylben sind möglich; aber nicht zwo Sylben von gleicher Länge oder Kürze. Das ist unser Satz. Wer sich daran stößt, daß wir die zweyte Sylbe im Spondäo kurz nennen, der nenne sie eine weniger lange Sylbe, als die erste; und eben so benenne er die erste vom Pyrrichio eine weniger kurze Sylbe, als die zweyte. Genug, daß die weniger lange Sylbe

im Spondäus nicht den Ton hat, und daß selbigen im Pyrrichius die weniger kurze hat, und daß beyde dadurch die Aussprache eines Trochäen bekommen.

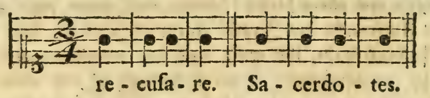
Daß die Poeten aber den Pyrrichium auch als einen Jambum gebrauchen, ist daraus klar: weil, in dem versu Iambico dimetro oder quaternario der Pyrrichius dem Jambo substituirt werden kann, nämlich in der vierten Region.

§. 12.

Die prosaische Aussprache der sechs gleichen Klangfüße ist nunmehro von dem Vorwurfe der Falschheit befreyet. Der einzige Klangfuß, womit die Verfechter der voßischen Meynung unsere heutige Aussprache zum Theil, mit einiger Wahrscheinlichkeit, verdächtig machen könnten, ist der Jambus. Vielleicht aber läßt sich darthun, daß die heutige trochäische Aussprache desselben eben nicht so strafbar ist. Wir nehmen den ersten Beweis aus folgenden zween Klangfüßen her, nämlich

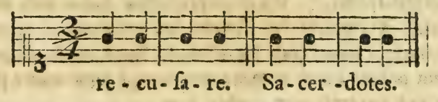
1) aus dem Antispasto ⏑ – – ⏑ recusare, und
2) dem Epitrito dem ersten ⏑ – – – sacerdotes.

Wir setzen selbige auf die schon bekannte Art in Noten, als:



Beyde Klangfüße klingen allhier wie der Doppeljambus: Gelassenheit. Diese Aussprache widerspricht der Prosodie.

Fangen wir aber die Noten im Niederschlage an, nämlich:



So klingen die beyden Füße, wie der Doppeltrochäus: auferstanden. Dieses Tonmaaß herrschet in der gewöhnlichen Aussprache; und wenn man den Wörtern nicht ihren herrschenden Accent in penultima nehmen will, wie in der ersten Art geschieht: So kann sie, auch selbst in dem Munde eines Voßianers, nicht anders seyn. Was aber folget hieraus? dieses, daß, wenn man in einem aus einem Jambo und Spondäo, oder Jambo und Trochäo zusammengesetzten Klangfuße, den Jambum als einen Trochäum aussprechen kann, und

sogar

sogar muß, wegen der beständigen Abwechselung der langen und kurzen Sylben, daß, sage ich, diese Aussprache ebenfalls in einzelnen Jambis Statt haben kann. Uebrigens merke man, daß wir, so wie bey allen andern Klangfüßen, also auch hier nur allezeit ein einziges Wort, und nicht einen aus mehrern Wörtern erwachsenden Klangfuß zum Augenmerke haben.

Den zweyten Beweis nehme ich aus der Verwechselung des Spondäus mit dem Jambus her. Diese Verwechselung findet Statt

α) in der phaläcischen Versart in der ersten Region.

Da der Trochäus in dieser Versart herrschet, wie aus dem Schemate der phaläcischen Versart bekannt ist, und selbiger also die Scansion bestimmet; der Spondäus aber, wie oben erwiesen, als ein Trochäus gebraucht werden kann: So muß nothwendig der dem Spondäo substituirte Jambus eine trochäische Aussprache haben können. Sonst fiele diese Substitution weg.

β) In der glykonischen Versart in der ersten Region. Das Metrum ist fallend, wie in den phaläcischen Versen, welches man aus den Dactylis entscheiden kann.

Läßt sich nicht aus allem diesen schließen, daß, wenn man auch beweisen könnte: daß die Aussprache des Jambi eigentlich jambisch seyn müßte, man dennoch die Erlaubniß habe, ihn auch, nach den verschiedenen Exempeln der Poeten, trochäisch auszusprechen? Diese Erlaubniß ist bey allen Völkern zur Mode, zur andern Natur, geworden, und man hat eben so viele Ursache, sich wider eine herrschende Gewohnheit, die sich durch vernünftige Gründe rechtfertigen läßt, nicht aufzulehnen, als man Ursach haben würde, sie fahren zu lassen, wenn gar kein vernünftiger Grund vorhanden wäre, wodurch man sie einigermaßen schützen könnte. Es ist außer allem diesen noch wahrscheinlich, daß die trochäische Aussprache des Jambi im gemeinen Leben vorzüglich geherrschet haben muß, (wenn auch die Dichter, ihren mechanischen Regeln zu Folge, insgemein anders damit umgegangen sind;) sonst würde sie nicht überall ausgebreitet und fortgepflanzet worden seyn.

§. 13.

Nach vorhergehenden Anmerkungen und Erfahrungen, wodurch das Zeitmaaß der vornehmsten streitigen Klangfüße, zum Gebrauch der prosaischen Aussprache, genugsam entschieden ist, und zugleich mit Hülfe derjenigen Klangfüße, die bereits in der Poesie und Prose einerley Aussprache haben, als des Trochäus, Dactylus, Anapästus, Amphibrachys, Amphimacer und

Ditrochäus ist es nicht schwer, das prosaische Tonmaaß aller übrigen Tonfüße feste zu setzen, sie seyn so vielsylbicht, als sie wollen. Ehe wir aber an diesen Artikel kommen, wollen wir noch eine Frage erörtern, nämlich diese: **Ob ein Componist in einem poetischen Texte, eben so wie in Prose, der prosaischen Aussprache folgen, oder das Tonmaaß der Prosodie annehmen soll?**

§. 14.

Man kann hierauf mit Unterschied antworten. Wollte jemand eine lateinische Ode componiren, und zwar so, daß nach der Melodie der ersten Strophe alle übrige sollten gesungen werden: So müßte man unstreitig den Regeln der Prosodie folgen. (Indessen stehet zu zweifeln, daß **Tigellius** die **horazischen Oden** jemals so gesetzet hat, wenn man die Unähnlichkeit der einen Strophe mit der andern in Ansehung der Ruhepuncte, und besonders den Umstand erwägt, daß fast alle Augenblicke der Verstand der einen Strophe erst in der folgenden geendet wird. Horaz, der die musikalische Dichtkunst nicht verstand, ward böse, daß Tigellius ihn deswegen kritisirte. Er kritisirte wieder. Die Poeten sind schlimme Leute. Es ist gefährlich, ihnen zu widersprechen, wenn man sonst seiner Sache nicht gar zu gewiß ist. Uebrigens ist es eben nicht unmöglich, daß uns ein lateinischer Dichter, so gut wie ein deutscher, eine in Absicht auf die Ruhepuncte sich durchaus ähnliche, und mit jeder Strophe ihren Sinn allezeit völlig endigende Ode, in horazischen Metris liefern könne, und eine solche Ode müßte allerdings, wie gesagt, nach den Regeln der Prosodie in der Musik behandelt werden, weil sonst die Melodie nicht auf alle Strophen passen würde.)

§. 15.

Weil wir aber heutiges Tages bey den festlichen Gelegenheiten, geistlichen und weltlichen, wo man eine lateinische Musik in Versen braucht, nichts als Chöre, Recitative, Arien &c. und also lauter solche Arten von Gedichten nöthig haben, deren jedes seine eigene Melodie bekömmt: So hat man ohne Zweifel völlige Freyheit, sich entweder nach der Scansion des Poeten, oder nach der Aussprache des Redners zu richten. Welches ist aber besser? Ohne Zweifel das letztere. Mein Grund ist, nicht die Gewohnheit der Tonkünstler, sondern weil die Singkunst, theils zur Erhöhung des Nachdruckes, theils einer schönern Modulation zu gefallen, die Wörter des Textes versetzen, wiederholen und zergliedern muß. Durch diese Versetzung und Wiederholung aber geschiehts, daß die Ordnung des poetischen Metri verrückt wird, und folglich sich das Ohr aus dem Schemate des Dichters verliert. Es kömmt ihm der Text als eine Prose vor, und ist es, bey so bewandten Umständen, nicht billiger, nach der

pro=

prosaischen Aussprache die Folge der Töne zu ordnen, als nach der prosodischen? Bald nach der Scansion, bald nach der Declamation zu componiren, würde lächerlich seyn. Da uns die prosaische Aussprache allezeit geläufiger, als die poetische ist; da sich auch die Redner derselben bedienen, (denn wohl keiner hat sich jemals die Quantitäten der Prosodie über seine Worte geschrieben, um darnach zu declamiren:) Warum soll man in Endzwecken, die ein Tonkünstler mit dem Redner gemein hat, nicht die rednerische Aussprache auch in poetischen Texten, den steifen Regeln der Prosodie vorziehen?

§. 16.

Ich bin also der Meynung, daß die Scansion des lateinischen Dichters nur so lange von dem Componisten beobachtet werden kann, als solche nicht wider das rednerische Sylbenmaaß streitet. So bald aber solches geschieht, muß der Musikus die Scansion fahren lassen, und den ordentlichen Ton der Prose auch in Versen wiederum herstellen. Daß es so wenig unmöglich sey, in lateinischen Versen das prosodische und rhetorische Tonmaaß zu vereinigen, als in der deutschen Sprache, will ich mit einigen Exempeln beweisen:

Caligo terrae scinditur
Percussa solis spiculo.

* *

Fur ante lucem squallido
Impune peccat tempore.

* *

Quis mane sumtis nequiter
Non erubescit poculis?

* *

Nunc, nunc seuerum viuitur;
Nunc nemo tentat ludicrum.

* *

Te vigente cuncta florent,
Te fauente cuncta gaudent;
Te fouente cuncta feruent;
Te iubente cuncta parent.

* *

Luce sit refertus orbis,
Flamma solis emicet. u. s. w.

§. 17.

Wenn die Singkunst also sowohl in Versen, als in Prose, die rhetorische Aussprache gebrauchet: So folget unstreitig, daß ein zur Musik gewidmetes lateinisches Gedicht, alsdenn weit bequemer dazu seyn müsse, wenn die Scansion mit der prosodischen Aussprache übereinstimmt, so wie in den vorhergehenden Exempeln, als wenn solches nicht geschieht. Laßt uns bey dieser Gelegenheit noch einige Dinge berühren, die ein Poet bey Verfertigung eines lateinischen Verses, zur Erleichterung der Composition, zu beobachten hat.

Das erste ist, daß er die **Elisionen vermeide.** Da man in der Composition alle Sylben wie in der Prose gebraucht, und die in der Poesie gebrauchte Elision, durch ihre Weglassung, den Vers mit einer Sylbe vermehret, dadurch aber ein widriger Zusammenstoß von Selbstlautern entsteht, woferne nicht ein *m* oder *h* dazwischen kömmt: So sieht man leicht die Ursache des Verbots ein. Die katholischen Hymni von dem berühmten **Santolius** sind **in diesem Stücke** sehr musikalisch, weil der Verfasser alle Elisionen mit dem glücklichsten Erfolge, ohne Nachtheil seiner Worte und Gedanken, zu vermeiden gewußt hat.

Das zweyte ist, daß das Hauptwort und Beywort, (und was sonst nach den oben gegebenen Regeln der Cäsur zusammengehöret,) in eben **demselben Raume einer Cäsur** beysammen seyn muß, ob sie gleich, nach dem Genio der lateinischen Sprache, durch ein dazwischen gesetztes Wort von einander getrennet werden können.

Uebrigens kann ein lateinischer Dichter, der für die Musik componiren will, die oben weitläuftig ausgeführten Regeln der deutschen musikalischen Poesie, nachlesen, und das, was mit gehöriger Anwendung im lateinischen angewendet werden kann, sich zu Nutze machen.

1. Anmerkung.

Man hat in den mittlern Zeiten, ohne Zweifel zum Behuf der Musik, in der katholischen Kirche, einige **meistens** nach dem prosaischen Sylbenmaaße verfertigte und sogar gereimte Gesänge, zu verfertigen angefangen, z. E.

Lauda, Sion, Saluatorem,
Lauda ducem et pastorem &c.

* *

Tantum ergo Sacramentum
Veneremur cernui,
Et antiquum documentum
Nouo cedat ritui, &c.

Auch

Auch von den Protestanten pflegen solche öfters verfertigt zu werden. Ich führe eine ganze lateinische Cantate von dieser Art an. Ich führe sie deswegen ganz an, weil man die wahre prosaische Aussprache daraus lernen kann. Sonst verlange ich im geringsten nicht, daß sie unsere lateinischen Dichter nachahmen sollen. Da es nach den im §. 16. gegebnen Exempeln, nicht unmöglich ist, die Regeln der Prosodie und die prosaische Aussprache, besonders in dem jambischen und trochäischen Metro, zugleich zu beobachten: so brauchet man der lateinischen Dichtkunst nicht den Zwang anzuthun, nach deutscher Form darinnen zu schreiben.

Cantata.

Me miserum! miseriarum
Conflictu tandem obruor.
Me horror tangit tenebrarum,
Nec luce frui iubeor.
Heu mihi! solem gratiosum
Oriri nondum video.
Per tempus sic caliginosum
Funesta cruce pereo.

Turbabor; sed non perturbabor,
Nam praesens est solatium,
Dum Christi vulnerum
Constanti fide recordabor.

Jesu Christe,
Tu es iste,
Morte cuius vixero. Ende.
Spe immotus
Tibi totus
Firmiter adhaereo.
Non iacebo,
Sed videbo
Rectus de solatio. D. A.

Vt dirus peccatorum anguis
Contritum pectus mordeat:
At credo tamen,
Quod pretiosus Christi sanguis
Dolori medicamen
Certissimum & praesens afferat.

Sim turbatus, sim aegrotus,
Christus erit medicus. Ende.

Inter morbos, inter motus
Deus est propitius. **V. A.**

Peccatum Deum equidem
Ad iram concitauit.
Inueni tamen ipsum facilem,
Dum resipiscens anima
Immobili fiducia
In filium sperauit.
Nam firma Deum fides unice
Vincire scit & vincere.

Una guttula cruoris
Jesu Christi, seruatoris,
Mille parat gratias. **Ende.**
Hoc lauante, hoc purgante,
Nihil erit,
Sed sic perit
Peccatorum myrias. **V. A.**

Mi Jesu, tibi felix anima
Pro tanta gratia
Perennes agit gratias.
Nunc apage, mundana vanitas!
Quae carnis sunt, renatus cruciabo;
Iniquitatis vias fugiam,
Incedens pietatis semitam;
Te vnicum, te, Jesu, te amabo.

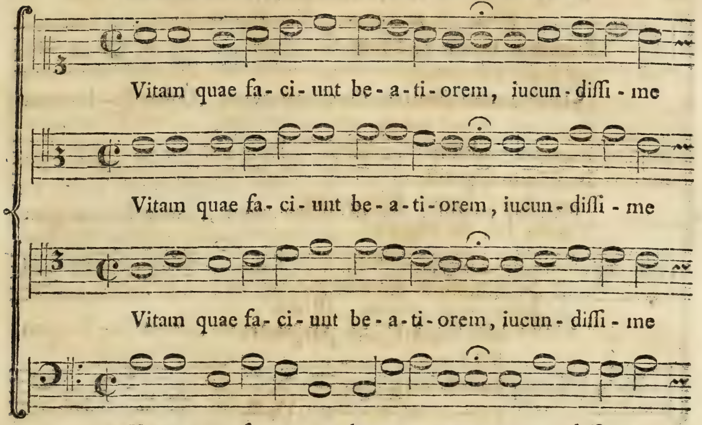
Jesus esto vitae scopus;
Jesus esto symbolum;
Jesus sit exordium;
Jesus omne claudat opus;
Jesus esto vitae scopus.

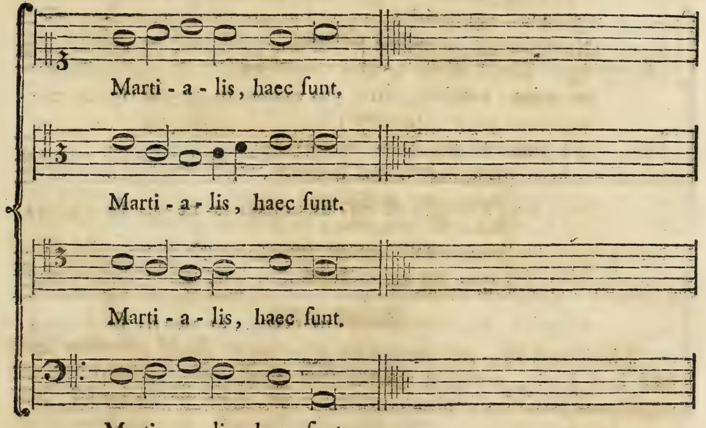
2. Anmerkung.

Damit man sehe, wie ein nach der Scansion in Musik gebrachter lateinischer Text klinge, so will ich aus des Luc. Lossii 1565. zu Nürnberg herausgegebnen *Melodiis sex generum vsitatiorum, videlicet Hexametri, Elegiaci, Phalaecii, Sapphici, Choriambici & Glyconici,* ein paar Exempel anführen. Man kann den musikalischen Satz der damaligen Zeit, in Absicht auf die Harmonie und übrige Einrichtung, daraus zugleich beurtheilen.

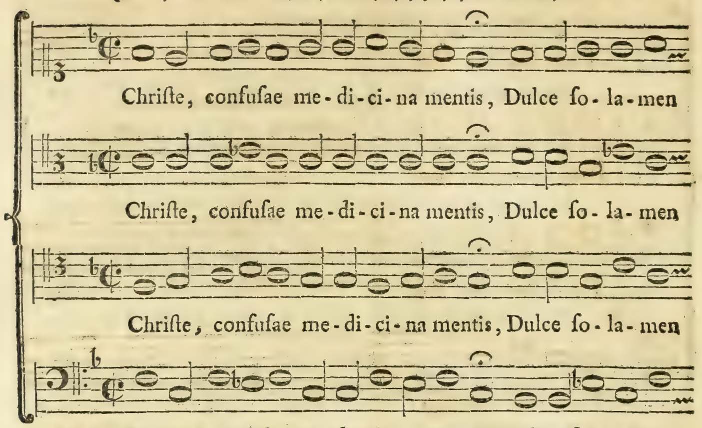
Erstes

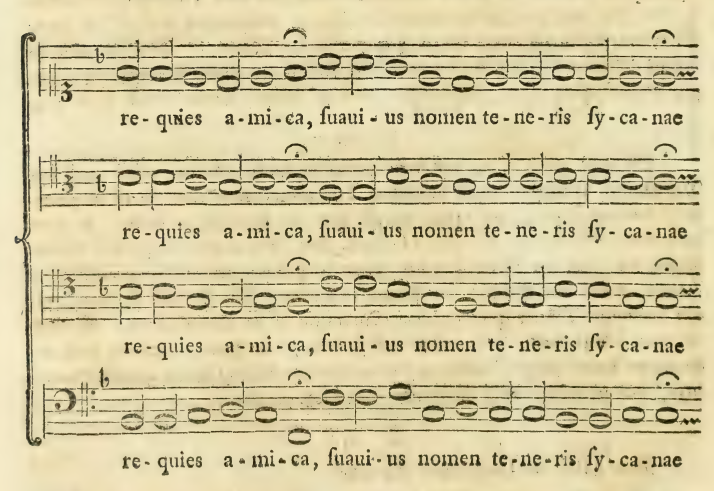
Erstes Exempel, in phaläcischen Versen.





Zweytes Exempel, in sapphischen Versen.





Flori-



Man bemerket in beyden Exempeln, daß man zum Anfange und Schlusse, die Terz aus dem harmonischen Dreyklange weggelassen hat. Im zweyten Exempel fehlet sie auch hin und wieder in der Mitte. Wer die Ursache davon wissen will, und sonst mehrere Nachricht von dieser Materie verlanget, sehe meine histor. krit. Beyträge, zweyter Band, viertes Stück Seite 304.

§. 18.

Ob man gleich, wie aus dem vorhergehenden erhellet, nicht nach den Gesetzen der Prosodie, einen poetischen Text componiren darf: so ist es gleichwohl dennoch nöthig, nicht nur die Regeln der Prosodie zu wissen, sondern auch einen Smetius, *Gradus ad Parnassum*, oder andere dergleichen Hülfsbücher im Fall der Noth bey der Hand zu haben, um sich in zweifelhaften Fällen, durch das Ansehen der Poeten zu helfen. Die Ursache ist diese, weil alle lateinische Wörter ihre bezeichnete Quantität in der Poesie haben. Sobald als man selbige weis, so brauchet man sie dazu, um ihnen, nach der bald erfolgenden Anleitung zur Auflösung der verschiednen Klangfüße in gewisse Hauptfüße, das prosaische oder rhetorische Zeitmaaß zu geben.

§. 19.

Man hat in der lateinischen Sprache

vier zweysylbichte Füße,

acht dreysylbichte,
sechzehn viersylbichte,
zwey und dreyßig fünfsylbichte, und
vier und sechzig sechssylbichte.

§. 20.

Die vier zweysylbichten Klangfüße sind folgende:

1) Der Jambus besteht aus einer kurzen und langen, als potens.

2) Der Trochäus besteht aus einer langen und kurzen, als gratus.

3) Der Spondäus besteht aus zwoen langen, als ingens.

4) Der Pyrrichius besteht aus zwoen kurzen, als probus.

§. 21.

Die acht dreysylbichten Klangfüße sind folgende:

1) Der Dactylus besteht aus einer langen und zwoen kurzen, als improbus.

2) Der Anapästus besteht aus zwoen kurzen und einer langen als recubans.

3) Der Amphibrachys besteht aus einer langen zwischen zwoen kurzen, als fidelis

4) Der Amphimacer besteht aus einer kurzen zwischen zwoen langen, als supplices.

5) Der Bacchius besteht aus einer kurzen und zwoen langen, als ocelli.

6) Der Antibacchius oder Palimbacchius besteht aus zwoen langen und einer kurzen, als festinat.

7) Der Tribrachys besteht aus dreyen kurzen, als genius.

8) Der Molossus besteht aus drey langen, als praecellens.

Diese vorhergehenden vier zweysylbichten und acht dreysylbichten sind die zwölf einfachen Sylbenfüße der lateinischen Sprache. Alle folgende sind zusammengesetzt.

§. 22.

Die sechzehn viersylbichten Klangfüße sind folgende:

1) Der Dijambus, besteht aus zween Jamben, amoenitas.

2) Der Ditrochäus, aus zween Trochäen, als cantilena.

3) Der Dispondäus, aus zween Spondäen, als praecellentes.

4) Der Proceleusmaticus, aus zween Pyrrichien, als repetere.

5) Der Antipästus oder Antispastus, aus einem Jambo und Trochäo, als arenosus.

6) Der Choriambus, aus einem Trochäo und Jambo, als excubiae.

7) Der *Ionicus maior*, oder Spondäo-Pyrrichius, discedere.

8) Der *Ionicus minor*, oder Pyrrichio-Spondäus, resonabunt.

Die folgenden vier Päones entstehen aus der Versetzung einer langen und dreyer kurzen.

9) Päon der erste, oder Trochäo-Pyrrichius, congredior.

10) Päon der zweyte, oder Jambo-Pyrrichius, potentia.

11) Päon der dritte, oder Pyrrichio-Trochäus, fugitiuus.

12) Päon der vierte, oder Pyrrichio-Jambus, celeritas.

Die folgenden vier Epitriti entstehen aus der Versetzung einer kurzen und dreyer langen.

13) Epitritus der erste, oder Jambo-Spondäus, sacerdotes.

14) Epitritus der zweyte, oder Trochäo-Spondäus, permanebunt.

15) Epitritus der dritte, oder Spondäo-Jambus, discordiae.

16) Epitritus der vierte, oder Spondäo-Trochäus, aduentare.

§. 23.

Die fünf- und mehrsylbichten Klangfüße lassen wir weg, weil sie

nichts anders, als auf verschiedene Art zusammengesetzte zwey- und dreysylbichte Klangfüße sind, und daher auch ihren Namen erhalten, z. E.

1) Der Pyrrichio-Dactylus, adamantinus.

2) Der Dactylo-Trochäus, imperiosus.

3) Der Spondäo-Dactylus, immutabile.

4) Der Jambo-Tribrachys, honorificus.

5) Der Spondäo-Tribrachys, invincibilis.

6) Der Molosso-Trochäus, inconsolatus.

7) Der Jambo-Amphibrachys, oder Jambo-Scholius, libidinosus.

8) Der Spondäo-Amphibrachys, oder Spondäo-Scholius, exosculatus.

9) Der Didactylus, insuperabilis. und so weiter.

Wer die poetischen Quantitäten von dergleichen vielsylbichten Wörtern weis, kann leicht, nach Anleitung der zwey- und dreysylbichten, ihr prosaisches Zeitmaaß finden.

§. 24.

Die acht und zwanzig zwey- drey- und viersylbichten Klangfüße können, ihrem Gebrauche nach in der Musik, auf neun Hauptfüße zurück geführet werden. Diese Zurückführung gründet sich, in den mehrsylbichten Wörtern, auf folgende Regeln:

1) Wenn zwo kurze Sylben vor einer langen vorhergehen: So kann die erste von beyden lang gebraucht werden.

2) Wenn eine lange zwo kurze Sylben hinter sich hat: So kann die letzte lang gebraucht werden.

3) Wenn drey kurze Sylben vor einer langen vorhergehen: So wird die mittelste unter den dreyen als lang betrachtet.

Diese Regeln fließen aus dem Grundsatze: daß es unmöglich ist, zwo oder mehrere Sylben von gleicher Größe, in gleicher Zeitdauer auszusprechen. Man lese den §. 9 und 10. zurück.

§. 25.

§. 25.

1. Hauptfuß.

Der erste Hauptfuß ist der Trochäus, in welchen alle drey übrige zweysylbichte lateinische Klangfüße aufgelöset werden, nämlich

der Jambus potens,
der Spondäus ingens, und
der Pyrrichius probus.

Alle diese Wörter werden mit dem Tone auf der ersten Sylbe gebraucht, so wie der Trochäus *gratus*, Schatten.

Anmerkung.

Da wir alle Klangfüße, von was für einer Art und Gattung sie auch sind, in einzelnen Wörtern betrachten, und nicht, wie solche aus den Sylben mehrerer Wörter in diesem oder jenem Metro erwachsen: So müssen wir dieses einmal für allemal erinnern. Ich gebe ein Exempel:

Nec ar|te for|tes bel|lica

ingleichen:

Haec ho|ra cun|ctis v|tilis

In diesen Versen muß man nicht sehen, was die aus den Sylben verschiedener Wörter entstehenden Füße:

nec ar, oder *haec ho*,

für einen Klangfuß machen, sondern was die einzelnen Wörter: *arte*, *fortes*, *hora*, *cunctis*, an sich sind. Nach der gewöhnlichen Erhebung und Vertiefung der Stimme beym Scandiren findet man schon, daß die Wörter *fortes* und *cunctis* eben so, wie die Wörter *arte* und *hora*, den Ton auf der ersten Sylbe haben, indem diese beyden angeführten Verse zu denjenigen gehören, wo die Prosodie und das rednerische Sylbenmaaß sich zu gleicher Zeit beysammen finden. Bey den Sylben *tilis* in dem Worte *vtilis*, (welches Wort zwischen zwoen Regionen allhier zertheilt ist, indem die erste Sylbe davon zu dem vorhergehenden Klangfuße gehöret,) muß man nicht auf den Pyrrichium, den die beyden letzten Sylben des Verses machen, sondern auf das ganze Wort *vtilis* sehen, welches ein Dactylus ist, und die Lehre vom Dactylo alsdenn nachschlagen. Man wende diese Anmerkung auf alle ähnliche Fälle hier und in der

Folge

Folge an. Es wird also wohl keinem zu behaupten einfallen, als ob durch unsre Regel das jambische Metrum zu einem trochäischen gemacht werde.

§. 26.

2. Hauptfuß.

Der zweyte Hauptfuß ist der Dactylus, *candidus*, gütiger. Da in dreysylbichten Wörtern, die den Accent auf der ersten Sylbe haben, die letzte willkührlich gebraucht werden kann: (siehe Reg. 2. §. 24.) So kömmt der folgende Amphimacer mit dem Dactylus überein.

§. 27.

3. Hauptfuß.

Der dritte Hauptfuß ist der Amphimacer, *candidi*, Zeitlichkeit. So wie der Dactylus als ein Amphimacer gebrauchet werden kann: So kann dieser letztere auch eben so wie der erstere ausgeübet werden.

1) Anmerkung (zum §. 26 und 27).

Der Tribrachys, dominus, kann, nach Beschaffenheit der Umstände, sowohl wie ein Dactylus, als wie ein Amphimacer, ausgesprochen werden. Man sehe den §. 35. Nummer 2.

2) Anmerkung.

Nach Art des Amphimacers, wird in der lateinischen Sprache, der Anapäst, species, ausgeübt, und muß zu dem Ende die erste Sylbe accentuiret werden. Man sehe den §. 35. Nummer 1.

§. 28.

4. Hauptfuß.

Der vierte Hauptfuß ist der Amphibrachys *videre*, betaget. Nach Art dieses Fußes, der den Ton auf der mittlern Sylbe hat, werden folgende Klangfüße behandelt: 1) Der Bacchius, honestas.
2) Der Antibacchius, lugere.
3) Der Molossus, victores.

Anmerkung.

Wenn Wörter, die zu den vorhergehenden Klangfüßen gehören, mit einer Partikel anfangen, die eine Verneinung des in dem Worte liegenden Begriffs ent-

enthält, zum Exempel: *illaesus, discordes &c.* So gehören solche alsdenn in die Classe der gewissermaaßen unbequemen Wörter, von welchen im Capitel von der deutschen Sprache geredet ist, z. E. unselig, entweihen ꝛc.

§. 29.

5. Hauptfuß.

Der fünfte Hauptfuß ist der Ditrochäus, cantilena, nachzuahmen. Nach Art dieses Klangfußes werden tractirt:

1) Der Dispondäus, oratores.
2) Epitritus der zweyte, permanebunt.
3) Epitritus der vierte, aduentare.

§. 30.

6. Hauptfuß.

Der sechste Hauptfuß ist Päon der dritte, oder der Pyrrichio-Trochäus, ălĭēnūs, prophezeyen. Nach Art dieses Fußes werden ausgesprochen:

1) Der Antispastus, recusare.
2) Der Jonicus minor, Diomedes.
3) Epitritus der erste, sacerdotes.

Alle diese vier Klangfüße können auch wie der Ditrochäus gebrauchet werden. Dieses folget in Absicht auf den erstern und letztern Klangfuß, aus der 1 Reg. §. 24.

§. 31.

7. Hauptfuß.

Der siebente Hauptfuß ist der Dijambus, amoenitas. Was von dem einfachen Jambo oben gesagt ist, gilt nicht von dem Doppeljambo. Er klinget im Lateinischen so wie im Deutschen, nämlich wie das Wort: Gelassenheit. Hiemit kommen überein:

1) Epitritus der dritte, concordiae.
2) Päon der vierte, celeritas. Siehe die 3 Reg. §. 24.

§. 32.

8. Hauptfuß.

Der achte Hauptfuß ist Päon der zweyte, potentia, gefährlicher. Hiemit kommen überein:

1) Jonicus minor, fortissimus.
2) Der Proceleusmaticus, hominibus.

Alle diese drey Klangfüße können wie der Dijambus, (siehe die 2 Reg. §. 24.) und der Dijambus und Epitritus der dritte gegentheils so wie Päon der zweyte ausgeübet werden.

§. 33.
9. Hauptfuß.

Der neunte Hauptfuß ist der Choriambus, pontifices; der zwar von einigen wie der deutsche Choriambus in dem Worte Schwanengesang; aber besser von andern entweder als der Dijambus amoenitas, oder als der zweyte Päon, potentia, gebrauchet wird. Man kann allhier auf die Bequemlichkeit der Modulation sehen. Uebrigens wird der erste Päon laetitia, nach Art des Choriambi, und zwar sowohl in dem ersten Fall, als in den beyden übrigen, tractirt.

§. 34.

Auf vorher erklärte Art müssen die lateinischen Tonfüße ohne Zweifel vernünftiger Weise gebraucht werden, wenn man der prosaischen Aussprache folgen will, und woferne man Recht hat, selbiger zu folgen. Man hat wenigstens durch den Gebrauch der Redner, und der berühmtesten Componisten Italiens, Frankreichs, Engellands, Spaniens und Deutschlands, dazu einiges Recht erhalten.

§. 35.

Ich muß, in Ansehung gewisser Klangfüße, ein Paar Abweichungen von vorigen Regeln berühren. Selbige sind:

1) Wenn man den Anapäst als einen Dactylum gebraucht. Diese Freyheit ist erlaubt, und widerspricht im geringsten nicht der prosaischen Aussprache.

2) Wenn man den Tribrachyn, z. E. lepida, (im Nennfalle der weiblichen Endigung) als einen Anapäst gebraucht, und auf der letzten Sylbe eine Dehnung anbringt. Dieses ist falsch, weil die erste Sylbe den Accent hat. Man sehe wegen der Dehnungen den §. 37.

§. 36.

Wir haben annoch wegen der einsylbichten und mehrsylbichten zweifelhaften Wörter etwas zu sagen.

1) Alle einsylbichte Wörter sind gleichgültig, und können lang und kurz gebrauchet werden, nachdem der grammatische Zusammenhang, und der Sinn der Worte es erfodert.

2) Da die zweysylbichten Wörter der lateinischen Sprache wie Trochäen behandelt werden: So braucht es wegen derjenigen, wo die erste willkührlich ist, z. E. in *patris* keiner Anmerkung, indem schon bekannt ist, daß man dergleichen Wörter mit dem Tone auf der ersten Sylbe aussprechen muß.

3) Wenn in einem dreysylbichten Worte die mittlere, wegen der Zusammenstoßung eines stummen und fließenden Buchstabens, von dem Poeten willkührlich gebraucht wird: So wird selbige in der Prose allezeit kurz ausgesprochen, z. E.

tenĕbrae, volŭcris, lugubris, celebrat, celebris, integrum, u. s. w.

Daß von dieser Regel diejenigen Wörter ausgenommen werden, worinnen die mittlere, des stummen und fließenden Buchstabens ungeachtet, lang ist, z. E. salūbris, perācris, &c. versteht sich von selbst.

4) Die Genitivi in *ius*, die in der Poesie willkührlich gebraucht werden, haben in der Prose ein langes *i*, z. E. vnīus, nullīus, &c. Man nehme *alterĭus* aus, wo das *i* kurz ist. Dieses *alterius* wird wie *potentia*, und also wie Päon der zweyte, ausgesprochen.

§. 37.

Wenn in der deutschen, italiänischen und französischen Sprache nur die langen Sylben einer Dehnung und Haltung fähig sind, weil in der Prose und Poesie einerley Tonmaaß beobachtet wird: so kann hingegen im Lateinischen sowohl auf einer kurzen, als langen Sylbe eine Dehnung angebracht werden. Es muß diese kurze Sylbe aber in der prosaischen Aussprache den Accent haben. Wir wollen alle acht und zwanzig Tonfüße durchgehen, und bemerken, daß eine Dehnung, ingleichen eine Haltung angebracht werden kann, wenn sonst geschickte Vocales oder Diphtongi dazu vorhanden sind,

1) im Trochäo	auf der ersten Sylbe,	altus, clarus.
2) im Spondäo		concors, felix.
3) im Pyrrichio		tener, Deus.
4) im Jambo		potens, nocens.

5) im Dactylo 6) Tribachys	auf der ersten Sylbe	prouidus, floridus. lepidus, roseus.

7) im Amphimacer 8) im Anapäst	sowohl auf der ersten als letzten Sylbe, nach Beschaffenheit der Lautbuchstaben, z. E.

in supplices auf *ces;* in castitas sowohl auf *ca,* als *tas;* in integro auf *gro;* in domini auf *do;* aber in domino sowohl auf *do* als *no.* Man beurtheile das Lateinische allhier nicht nach dem Deutschen, weil Latein nicht Deutsch ist. Unterdessen muß man, wenn die letzte Sylbe in diesen beyden Klangfüßen, zu einer Dehnung oder Haltung gebraucht wird, die erste Sylbe gehörig accentuiren, damit das Ohr die eigentliche wahre prosaische Aussprache des Klangfußes empfinde.

9) im Molosso 10) im Bacchio 11) im Antibacchio 12) im Amphibrachys	auf der mittlern Sylbe,	excelsi honestas. lugere. fidelis.

13) im Dijambo 14) im Epitrito dem dritten	sowohl auf der zweyten, als auf der vierten, nach Beschaffenheit der Lautbuchstaben, z. E.

auf der zweyten Sylbe in amabili, und placabili, und auf der vierten in volubiles und indulgeant; hingegen sowohl auf der zweyten als vierten in den Wörtern: amoenitas, crudelitas, u. s. w.

15) im Drochäo 16) im Dispondäo 17) im Epitrito dem zweyten 18) im Epitrito dem vierten	sowohl auf der ersten als dritten, nach Beschaffenheit der Lautbuchstaben, z. E.

auf der ersten in derelictus, deuinciri, derelinquens und deuincire; auf der dritten in dimicare, interuertunt, dimicabunt und interuertit; hingegen sowohl auf der ersten als dritten in cantilena, oratores, permanebunt und adventare, nachdem es der Componist seiner Modulation am gemäßesten findet.

19) im Päon dem dritten 20) im Antispasto 21) im Jonico min. 22) Eptitrito dem ersten	auf der dritten Sylbe,	alienus. recusare. resonabunt. recumbentes.

23) im Päon dem vierten sowohl auf der zweyten als vierten Sylbe, nachdem es der Lautbuchstabe erlaubt ꝛc. celeritas.

24) im Päon dem zweyten | auf der zweyten Sylbe, | potentia.
25) im Jonico maj. | auf der zweyten Sylbe, | heroicus.
26) im Proceleusmatico | auf der zweyten Sylbe, | repetere.

27) im Päon dem ersten auf der ersten oder zweyten Sylbe, nach Beschaffenheit des Vocalis, z. E. auf der ersten in blandiloquus, laetitia; aber sowohl auf der ersten als zweyten in commonitat, mnemosynon &c. Eine Dehnung auf der zweyten Sylbe wird vermöge der prosaischen Aussprache gerechtfertigt.

28) im Choriambo auf der ersten oder vierten, auch wohl der prosaischen Aussprache zu Folge, auf der zweyten Sylbe, nach Beschaffenheit der Lautbuchstaben, z. E. auf der ersten oder vierten in comminuens; auf der vierten in militiae, mirifice; auf der zweyten oder vierten in digladians, u. s. w.

§. 38.

Zur Erläuterung vorhergehender Regeln und Anmerkungen folgen hier einige Exempel:

1) Exempel mit überschriebner prosodischen Quantität.

Deus, ignee fons animarum,
Duo qui socians elementa,
Viuum simul ac moribundum,
Hominem, pater, effigiasti &c.

Wenn die Pyrrichii: *Deus* und *duo*, aus der ersten und zweyten Zeile dieser anapästischen Verse, nach obigen Regeln, als Trochäen angesehen und behandelt werden: so klinget die erste Zeile, wie der deutsche Vers:

Durch dein künstlich und liebliches Singen,

und die zweyte, wie:

Artige Jugend strebe nach Sitten.

In der dritten Zeile wird der Spondäus *viuum* zum Trochäo; aus *simul ac* ein Dactylus, und aus *moribundum* ein Doppeltrochäus gemacht. Dann klinget dieser Vers, wie:

Untrügliche Waldsyrene.

Aus dem Tribrachys *hominem* in der vierten Zeile wird ein Dactylus, und aus dem Pyrrichius *pater* ein Trochäus gemacht. Dann wird dieser Vers gelesen, wie folgender Vers:

Artige Jugend, strebe nach Sitten.

Man merke, daß das Wort *hominem* für sich betrachtet wird, und nicht, wie das darauf folgende Wort mit einem Mitlauter anfängt, und die letzte Sylbe lang macht. Eben so ist die Partikel *ac* in der dritten Zeile als ein bloßes einsylbichtes Wort, das lang und kurz kann gebraucht werden; und nicht in der Position mit dem darauf folgenden Worte *moribundum* betrachtet werden. Man wende diese Anmerkung auf alle ähnliche Fälle an, und betrachte jedes Wort für sich, ob es lang oder kurz ist; ohne auf desselben zufällige Veränderung acht zu geben.

2) Exempel im trochäischen Metro.

Ite questus, ite planctus,
Debitae ite lacrumae;
Haec suprema dona magnis
Sacra sunto Manibus. **Ende.**

Ferte regiis cupressos,
Horridum decus, *sepulcris;*
Hac *seram manu*, fatasque
Imbribus rigabo salsis,
Pallidis ornabo sertis,
Languidas *docens* querelas. **V. A.**

Außer bey den Wörtern: *decus*, *seram*, *manu*, und *docens*, ist sonsten die rhetorische Quantität in diesen schönen Versen mit dem poetischen vereint zu finden.

α) Das *horridum decus sepulcris* muß der Componist allhier in

Horridum | decus se | pulcris

verändern, d. i. in zween Dactylos und einen Trochäum. Alsdenn klinget dieser Vers, wie:

Nichtige Sorgen, entweichet.

Wie aus diesem, alsdenn dreyfüßigen Rhytmo, in der Musik wiederum vier Füße gemachet werden können, gehöret nicht in dieses Capitel.

β) Das *Hac feram manu, fatasque* muß in einen Amphibrachyn, Dactylum und Trochäum verändert werden, nämlich:

Hac feram manu fatasque, wie der Vers:
Weicht, traurge Sorgen von hinnen.

γ) Das *Languidas docens querelas*, wird verwandelt in zween Dactylos und einen Trochäum, folgendergestalt:

Languidas docens querelas, so wie
Nichtige Sorgen, entweichet.

δ) Bey der Elision *debit' ite* muß man die vier Sylben in die fünf de-bi-tae-i-te, und folglich *debitae* in einen Dactylum verwandeln.

3) Exempel im jambischen Metro.

Heroa te fupremus hoſtis
Expertus imperterritum,
Tremente dextra dum reſoluit
Tua fila trux neceſſitas. Ende.

Sed temperare nunc dolori
Dum te, *ſuum decus*, requirit
Orbatus orbis, quis *poteſt?*
Nec hoc *mihi datum* negare,
Nec hoc *tuo probrum* triumpho;
Lugenda tantum noſtra fors. V. A.

α) Der Vers: *Dum te, ſuum decus, requirit*, wird prosaisch entweder auf folgende Art in zween Trochäen, einen Dactylum, und Trochäum verändert:

Dum te | ſuum | decus re | quirit, wie
Deiner | uner |schöpflichen| Töne!

oder wegen eines gewissen Nachdrucks auf *te*, in einen Jambum, Pyrrichium, Dactylum und Trochäum verändert, nämlich:

Dum | te ſuum | decus re | quirit, wie
ihr | traurigen | Sorgen ent | weichet

Obgleich der Pyrrichius hier ordentlich, und nicht, wie ein Trochäus, gebraucht wird: so werden dadurch dennoch nicht unsre obige Regeln umgestoßen; denn

denn von den beyden kurzen Sylben in *suum* ist die erste doch allezeit länger, als wie die zweyte, wie in der Musik bekannt ist. Es wird hievon anderswo mehr vorkommen.

β) Der Vers: *nec hoc mihi datum negare*, wird eben wie der vorige das erste mal, nämlich in zween Trochäen, einen Dactylum und Trochäum verwandelt:

Nec hoc mihi datum negare, wie
Deiner unerschöflichen Töne.

γ) Der Vers: *nec hoc tuo probrum triumpho* wird ebenfalls wie der vorige verwandelt:

Nec hoc tuo probrum triumpho, wie
Deiner unerschöpflichen Töne.

δ) *Tua fila trux necessitas.* Der Poet hat das zweysylbichte Wort *tua* durch eine Crasin allhier zusammen gezogen. Ob der Componist auch solches thun könne? Hievon an einem andern Orte.

Achtes Capitel.

Von dem, was man in der Composition eines italiänischen Singtexts, in Ansehung der Sprache, zu beobachten hat.

§. 1.

In der italiänischen Sprache hat man es mit keiner Prose, sondern mit Versen zu thun. Das erste, worauf man in selbigen Acht zu geben hat, ist die Anzahl der Sylben eines Verses; das andere das Tonmaaß der Sylben. Daß die Italiäner ihre Verse ordentlicher Weise nicht scandiren, ist schon eben gelegentlich gesagt worden. Doch kann man die meisten Arien davon ausnehmen.

§. 2.

Die Sylbenzahl eines Verses zu finden, muß man wissen, α) wie die Italiäner ihre Versarten einzurichten pflegen; β) wie sie in allen Versen und

und allezeit vermittelst der Elision zwo oder mehrere Sylben in eine zusammenziehen, und γ) wie sie mit den Diphtongen umgehen.

§. 3.

Die Versarten der Italiäner werden in größere und kleinere unterschieden.

Größere Versarten sind alle die über neun Sylben enthalten.

Kleinere Versarten sind alle die unter neun Sylben enthalten.

§. 4.

Zu dem Recitativ bedienet man sich ordentlicher Weise der eilf- und siebensylbichten weiblichen, und zu den Arien der vier- fünf- sechs- sieben- und achtsylbichten weiblichen und männlichen Verse. Wenn die neun- und zehnsylbichten zu Arien genommen werden: So geschieht solches bey herrschendem dactylischen Metro, damit der Rhytmus nicht größer werde, als von vier Füßen.

Anmerkung.

In einigen männlichen Versen pflegen öfters solche Wörter zum Ausgange genommen zu werden, die, nach Art des lateinischen oder deutschen Sylbenmaaßes betrachtet, in den dreyen letzten Sylben einen Dactylum machen, z. E.

Bramar di *perdere*
Per troppo affetto,
Parte dell' *anima*
Nel caro oggetto,
E' il duol più *barbaro*
D'ogni dolor.

Dergleichen Verse nennen die Italiäner *versi sdruccioli*, schlüpfrige Verse, und selbige sind ohne Zweifel in der Mitte eines Verses besser, als bey Cäsuren und Absätzen. Doch in zweyfüßigen Versen gehen sie zur Noth am Ende an.

§. 5.

In den Versen, die den vierfachen Numerum übersteigen, wird zwar ebenfalls, wie in andern Sprachen, eine Art von Cäsur beobachtet; sie pflegt aber nicht so, wie etwan im Deutschen oder Französischen, ihre gewisse be-

stimmte Stelle zu haben, und ist übrigens bald männlich, bald weiblich, z. E.

(1)

Cieco è l'ardir, | ove il periglio è certo.

(2)

Si ſerbi libertà | co' noſtri acciari.

Bey 1) fällt die Cäsur auf die vierte, und bey 2) auf die sechste Sylbe. In beyden eilfsylbichten Versen ist sie männlich.

(3)

Mà non conviene | ora tentar gli eſtremi.

(4)

Generoſo è il conſiglio, | e di voi degno.

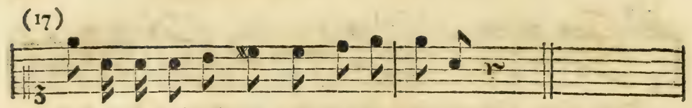
Bey 3) fällt die Cäsur auf die fünfte, und bey 4) auf die siebente Sylbe. In beyden eilfsylbichten Versen ist sie weiblich. Man wird bemerken, daß die weibliche Cäsur insgemein zwischen zwey Wörter fällt, welche in dem Verse vermittelst einer Elision zusammenhängen. Es geschieht folglich, daß bey der Aufhebung dieser Elision bey der Cäsur, aus den eilf Sylben des Verses ihrer zwölf werden.

§. 6.

Es besteht aber die **Elision** darinnen, daß, wenn sich zwischen zweyen Wörtern, am Ende des einen, und zum Anfange des andern, ein Paar Vocales begegnen, man den vorhergehenden in die Sylbe des folgenden herüberzieht, und aus zwoen Sylben also eine macht. Wenn das folgende Wort aus einem bloßen Vocal besteht, und selbiges wiederum zum Anfange des folgenden Wortes einen Vocal hinter sich hat: So erstrecket sich die Elision über alle drey Wörter. Der Buchstabe *h* verhindert die Elision nicht, und die **Diphtongen** sind sowohl der Elision fähig, als die einfachen Selbstlauter. Man sehe folgende Exempel, welche bald recitativisch, bald arienmässig sind, nachdem sie mir in die Hände gerathen. Die von der letztern Art werden zum Unterschiede mit einem * bezeichnet. Uebrigens werden, ohngeachtet der Elision, alle Vocale von dem Sänger ausgesprochen. In Ansehung der Quantität ist zu merken, daß nur die letzte Sylbe allein, nicht aber die vorhergehende, solche bey der Elision bestimmet.


(1)
(2)
(3)
Pochi istanti aspetta.
Il cor su i labbri
Ah ingrata!
(4)
(5)
E il monte e il bosco.
Ei sa che Ciro è in vita dunque.
(6)
(7)
(8)
Sopra ogni uom mortale.
E là trarlo io volea.
L'empio è nel laccio.
(9)*
(10)*
(11)
Della bellezza hò il vanto.
Per un giudi - zio in- sano.
Mà tu di
(12)*
me più altera andar ne devi
Le regie figlie altere.
(13)
(14)
Queste quì impresse leggi.
A cui noto è il mio duol.
(15)
(16)
Tu corri intanti la tragedia a impedir.
Se tutto a-
(16)
vrai le ricchezze del mondo, più averne ancor vor- rai.

(17)



Lungi da Italia il piè pria tragga Pirro.

Um die Sylbenzahl dieser Exempel zu finden, brauchet man nur die Noten zu zählen. Die zusammengestrichenen Noten gelten niemals mehr als eine einzige Note in der Singmusik.

§. 7.

Kein Unterscheidungszeichen, es mag ein Punct, Colon, oder Comma rc. seyn, hebt bey dem Poeten die Elision auf. Wohl aber kann selbige in der Musik aufgehoben werden, und zwar nicht allein 1) bey einer Cäsur, (es mag solche durch eine Pause bemerket werden oder nicht, und selbige mag ganz oder halb seyn;) 2) sondern auch, wenn die Deutlichkeit des Verstandes, oder der Nachdruck darunter litte, wenn eine Elision gemacht würde. Man sehe folgende Exempel:

(1)

Ah Mitridate, ah che mi dici? Alceo dunque è il mio Ciro?

(2) (3)

Qual più sincero testimonio à una Madre? Se parti e

(4)*

taci. So che presto ogn un - s'avvede, in qual -

(5)*

petto annidi amore Che - ben spesso altrui - deride.

(6)*

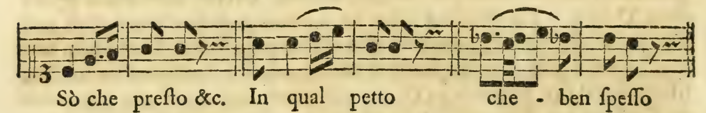

(6)*
Dam - mi, o sposa, un solo amplesso, dam - mi, o figlio un
(7)
(8)
bacio solo. Non tormentarmi, Alceo. Al
(9)
tempio, al tempio. Arpalice sin ora me amò, non la mia sorte.
(10)
(11)
Ecco la destra mia, prendi la in pegno. Punirlo io voglio.
(12)
(13)
Altro premio io non vuò. Non è d'uomo il compor lite di-
(14)
(15)*
vina. Fabricio uom consular. E gemme ed o - ri
a-vrai da me-a-vrai da me. E' di te indegno.
(16)
(17)
Oh impaziente giovane età!

Die Verse zu dem ersten Exempel stehn folgendermaaßen beym Dichter:

Ah Mitridate, ah che mi dici? Alceo (eilf Sylben)
Dunque è il mio Ciro.

Die zu dem zweyten: — — Qual più sincero
Testimonio à una Madre? — (sieben Sylben)
u. s. w.

In dem vierten und fünften Exempel sind nach *presto*, *petto* und *spesso* schwebende Einschnitte oder Aufhaltungen vorhanden. Man kann diese Fälle gewissermaaßen betrachten, als:



In dem sechsten Exempel findet sich ebenfalls nach den Wörtern *sposo* und *figlio* ein Einschnitt von der vorigen Gattung; und das Wörtchen *un* macht allhier die Aufhebung der Elision nöthig.

In dem siebenten Exempel wird, einer deutlichern Declamation zu gefallen, das *mi* von *Alceo* getrennet. Man kann sich dieses Exempel folgendergestalt vorstellen:

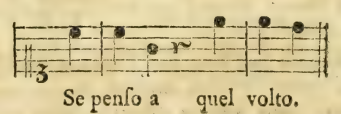


In dem funfzehnten Exempel hat es mit dem *me-avrai*, eben die Bewandniß, als mit dem sechsten und siebenten Exempel.

Die übrigen Exempel werden leicht nach den vorigen zu beurtheilen seyn.

Anmerkung.

Bey der Aufhebung der Elision muß man keine nach der Grammatik zusammengehörige Wörter trennen, z. E.



Man

Man wird sich, bey diesem fehlerhaften Exempel, der von der Cäsur oben gegebenen Regeln erinnern.

§. 8.

Wegen der **Diphtongen** ist überhaupt zu merken, daß es zweyerley **Gattungen** derselben giebt: eine, die durchgehends von Rednern, Poeten und Componisten in einer Sylbe, und also unzertheilt gebraucht werden; eine andere, die gleichgültig sind, und von dem Redner zwar zertheilet, von dem Poeten aber, der Bequemlichkeit wegen, bald in einer Sylbe, bald in zwoen gebraucht werden, **jenes in der Mitte eines Verses, dieses am Ende eines Verses.** Der Musikus richtet sich meistens nach dem Poeten, doch auch öfters nach dem Redner, und kann nicht nur einen zertheilten Diphtongen vereinen, sondern auch einen unzertheilten wieder zertheilen, **nachdem es die Beschaffenheit des folgenden Worts erheischet,** und er eine gute und bequeme Stellung von Klangfüßen dadurch erhält. **In zweifelhaften Fällen,** und überhaupt allen denjenigen, die durch unsre Regeln, Ausnahmen und Anmerkungen nicht genugsam entschieden oder bestimmet sind, **folget man am besten dem Poeten,** weil selbiger seine Sprache, wenigstens besser als ein Ausländer, inne haben muß. Man sehe dabey zugleich auf die **Abstammung** eines Worts.

§. 9.

Diphtongen von der ersten Art, die beständig in einer Sylbe gebraucht werden, sie mögen am Ende, in der Mitte, oder zum Anfange eines Worts vorkommen, sind: *ia, ie, io* und *iu*, jedoch nur in folgenden Fällen:

1) Wenn der letzte Vocal einen Accent hat, als: già, piè, più. **Dieses** kann nur am Ende eines Worts geschehen.

2) Wenn der letzte Vocal lang ist, als: fiato, abbiamo, temiamo, und verkürzt: abbiam, temiam.

3) Wenn in eben der Sylbe annoch ein Consonans folget, als: sembiante, bianco, biondo, fiamma. Doch geschieht solches nur in Wörtern, die in der Sprache, woraus sie abstammen, an solchem Orte nur eine Sylbe enthalten; z. E. sembiante von dem französischen semblant; bianco von blanc; biondo von blond; fiamma vom lateinischen flamma, u. s. w.

4) Wenn beyde Vocales kurz sind, als: biadume, Vetturia, dubbio, assedio, rabbia, invidia, eccidio, Arcadia, Arabia, cambio, Euforbio, nebbia, abbia, gloria, vittoria, essempio, odio, proprio, temerario, u. s. w.

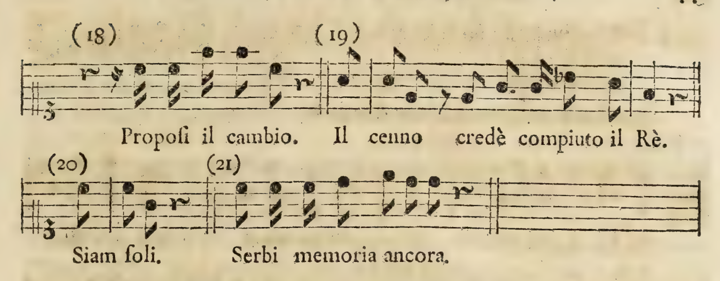
5) Wenn

5) Wenn ein *c*, *ch*; *g*, *gh*; *gl*; *t* anstatt *z*; *ſc*; oder *z* anstatt *t* vorhergeht, z. E. abbracciare, chiamare, giacere, ghiaccio, figlia, gratia anstatt grazia, sciegliere, divizie &c.

Hier folgen einige musikalische Exempel:



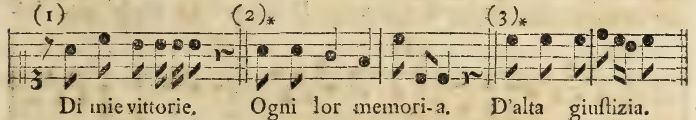
(18)



Anmerkungen und Ausnahmen.

1) Wenn das t nicht als ein z, sondern hart ausgesprochen wird: So wird der Diphtongus getheilt, z. E. in tiŏrbă.

2) In den Wörtern lateinischer rc. Abkunft, worinnen die beyden Vocales kurz sind, z. E. in giustizia, misericordia, pflegte man zwar ehedessen den Diphtongum zu theilen, z. E.



Aber die heutigen Componisten brauchen selbigen in einer Sylbe. Die Poeten pflegen in ihren Versi sdruccioli nur aus Noth eine Ausnahme zu machen, um einen Dactylum zu bekommen, z. E.

Vi cantero le Nenie.

3) Wenn in der Mitte, oder zum Anfange eines aus einer fremden Sprache abstammenden Worts, auf den Diphtongum ein Consonans folget, und in derselben fremden Sprache keine Zusammenziehung der beyden Vocalen Platz hat, z. E. in impazienza, trionfo, rialto, riardere, riuscir, Oriente; (dieses ist eine Ausnahme von der vorhergehenden 3. Anmerkung §. 9.) ingleichen, wenn das Wort von einem andern herstammet, worinnen der erste Vocal lang ist, ob selbiger gleich in dem abgestammten Worte kurz ist, z. E. armonioso von armonia; obliare von oblio; disio'o von disio; und wegen der Analogie odioso, glorioso, ingiurioso, und andere Wörter in *oso*, (ob diese sonst gleich keinen ähnlichen Ursprung haben, indem in ihren

Stammwörtern beyde Vocales kurz sind, und in einer Sylbe gebraucht werden, als: odio, gloria, ingiuria, u. s. w.): So pfleget der Diphtongus allezeit von dem Dichter getheilet zu werden, und der Componist richtet sich nach selbigem. Z. E.



4) Es giebt noch verschiedene andre Wörter, worinnen der Diphtongus getheilt zu werden pflegt, z. E. Diana, fiata (mahl) u. s. w. Da sich hievon schwerlich gewisse allgemeine Regeln geben lassen: So thut der Musikus am besten, sich in dergleichen ungewissen Fällen allezeit nach dem Poeten zu richten. Wenn übrigens die Lehrer und Critici der italiänischen Sprachkunst über die Lehre der Diphtongen selbst bey weitem nicht einig sind, indem der eine einen Diphtongen in einer Sylbe braucht, ein andrer aber in zwoen; wenn bey allem diesen, aller Regeln und Ausnahmen ungeachtet, die Dichter willkührlich damit verfahren, nachdem sie ihre Bequemlichkeit dabey finden; und wenn der Sänger endlich auch in den Fällen, da der Diphtongus in einer Note von dem Componisten gebraucht wird, die beyden Laute desselben allezeit deutlich hören lassen muß: So kann man es wohl für keine musikalische Todsünde ansehen, wenn jemand, ohne durch das Exempel und Ansehen eines Componisten dazu berechtigt zu seyn, einen Diphtongum unzertheilt gebrauchen sollte; jedoch nicht leicht umgekehrt.

§. 10.

§. 10.

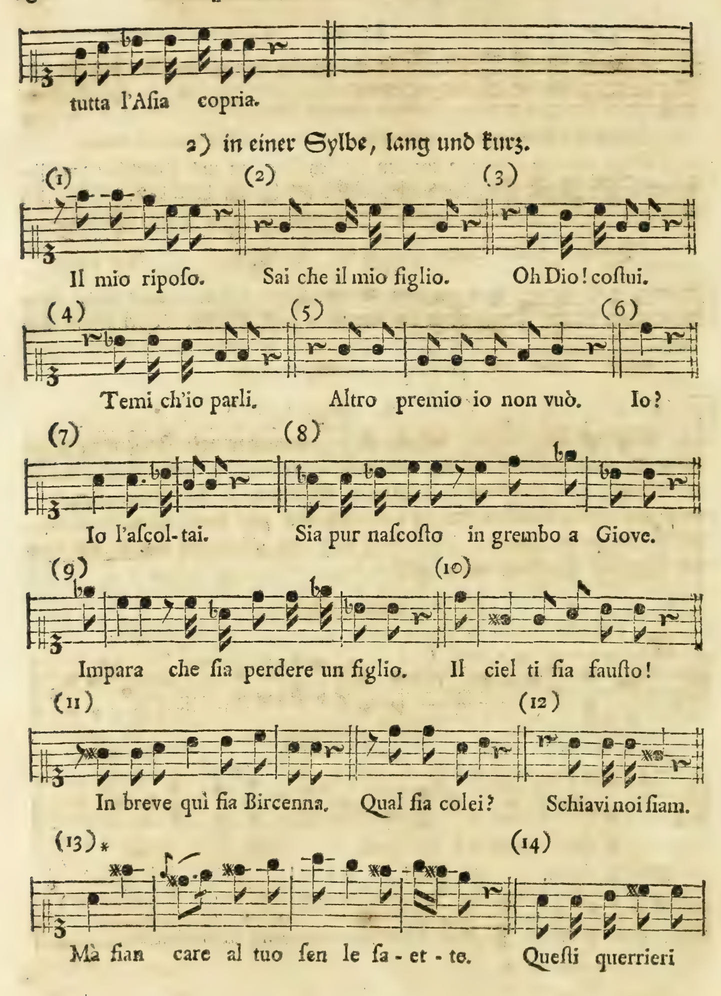
Wenn in den Diphtongen *ia, ie, io, iu,* der erste Vocal lang ist: So werden selbige gleichgültig, indem sie sowohl in einer, als zwoen Sylben gebraucht werden können. Sie gehören alsdenn zu den Diphtongen von der zweyten Gattung.

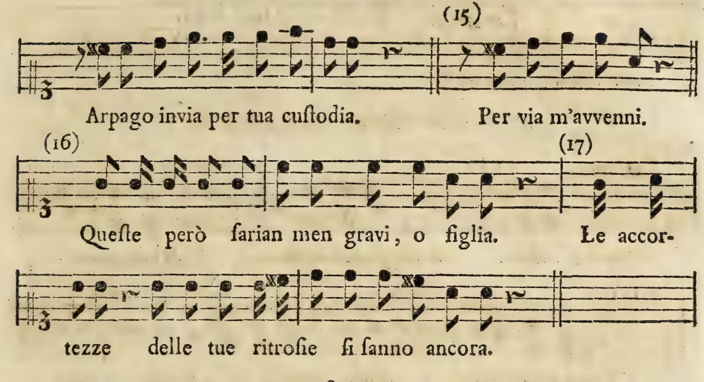
In zwoen Sylben werden sie bey Absätzen und Aufhaltungen; in einer in der Mitte, doch auch unterweilen bey Absätzen gebraucht. Wenn sie in einer Sylbe gebraucht werden, und am Ende eines Worts vorkommen: So kann solches sowohl kurz als lang geschehen, nach der Beschaffenheit des rhetorischen Sinns; oder grammatisch, nach der Beschaffenheit des folgenden Worts, z. E. lang, wenn ein dreysylbichtes Wort folget, welches einen Amphibrachys macht; kurz, wenn ein Trochäus folgt, u. s. w. Hier folgen Exempel

1) in zwoen Sylben.



tutta

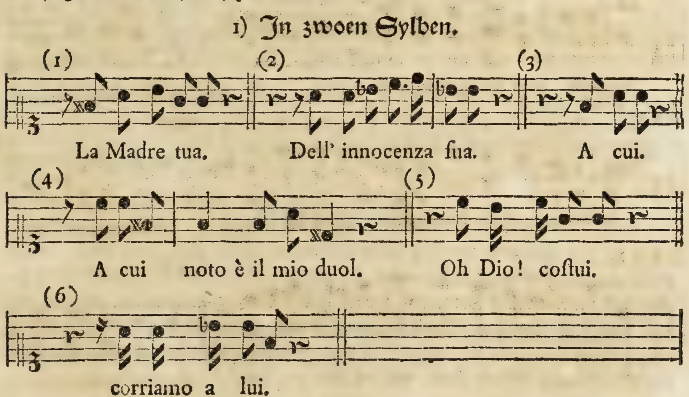

tutta l'Asia copria.
2) in einer Sylbe, lang und kurz.
(1) Il mio riposo.
(2) Sai che il mio figlio.
(3) Oh Dio! costui.
(4) Temi ch'io parli.
(5) Altro premio io non vuò.
(6) Io?
(7) Io l'ascol-tai.
(8) Sia pur nascosto in grembo a Giove.
(9) Impara che sia perdere un figlio.
(10) Il ciel ti sia fausto!
(11) In breve quì sia Bircenna.
Qual sia colei?
(12) Schiavi noi siam.
(13)* Mà sian care al tuo sen le sa - et - te.
(14) Questi querrieri



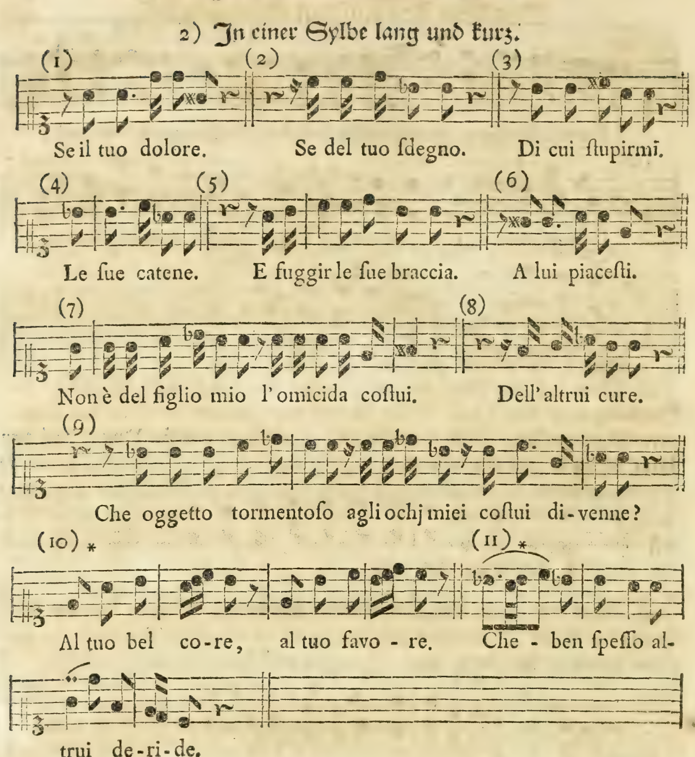
§. 11.

Mit den Diphtongen: *ua, ue, ui, uo,* wenn der erste Vocal darinnen lang ist, ist es just wie mit *ia, ie, io* und *iu* beym 10. §. beschaffen, indem sie bey Absätzen und Einschnitten in zwoen Sylben; in der Mitte aber, wiewohl auch öfters bey Absätzen, in einer Sylbe, und zwar, nach Beschaffenheit des folgenden Worts ꝛc., bald kurz, bald lang gebrauchet werden, wie man aus folgenden Exempeln sehen wird:

1) In zwoen Sylben.



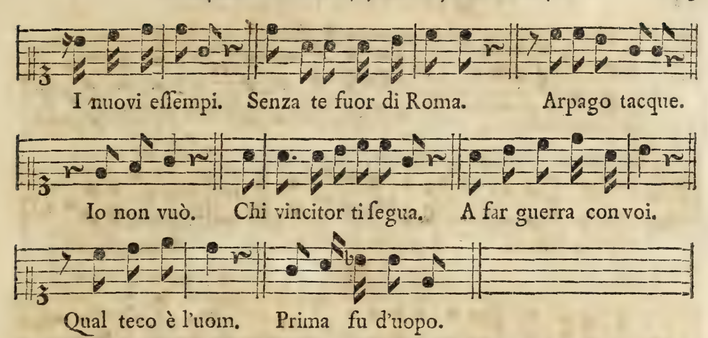
2) In einer Sylbe lang und kurz.



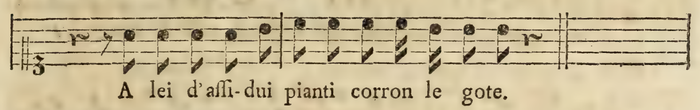
Anmerkungen.

1) In Wörtern, wo das *u* im Schreiben theils zum Unterscheide dienet, theils von andern weggelassen wird; ingleichen wo der zweyte Vocal einen Accent hat; und endlich wenn ein *g* oder *q* vor dem *u* vorhergeht, werden vorhergehende Diphtongen allezeit in einer Sylbe gebraucht, z. E. luogo, fuoco, fuori, ſuono, nuovo &c. può, vuò &c. guerra, quadagno, queſto &c. Hieher gehört auch uomo, uom, &c.

I nuovi



2) Wenn sich das Wort mit zwoen kurzen Vocalen endigt: So pfleget der Diphtongus in den Versi sdruccioli von dem Poeten am Ende des Verses getrennet zu werden, z. E. in redarguo, ambiguo, assiduo, &c. In der Musik bleibt er unzertheilt, z. E.



3) Wenn der zweyte Vocal lang ist, besonders in Wörtern fremder Abkunft, so wird der Diphtongus zertheilet, z. E. in virtuoso, suntuoso, impetuoso, Lituania &c. ruina &c.

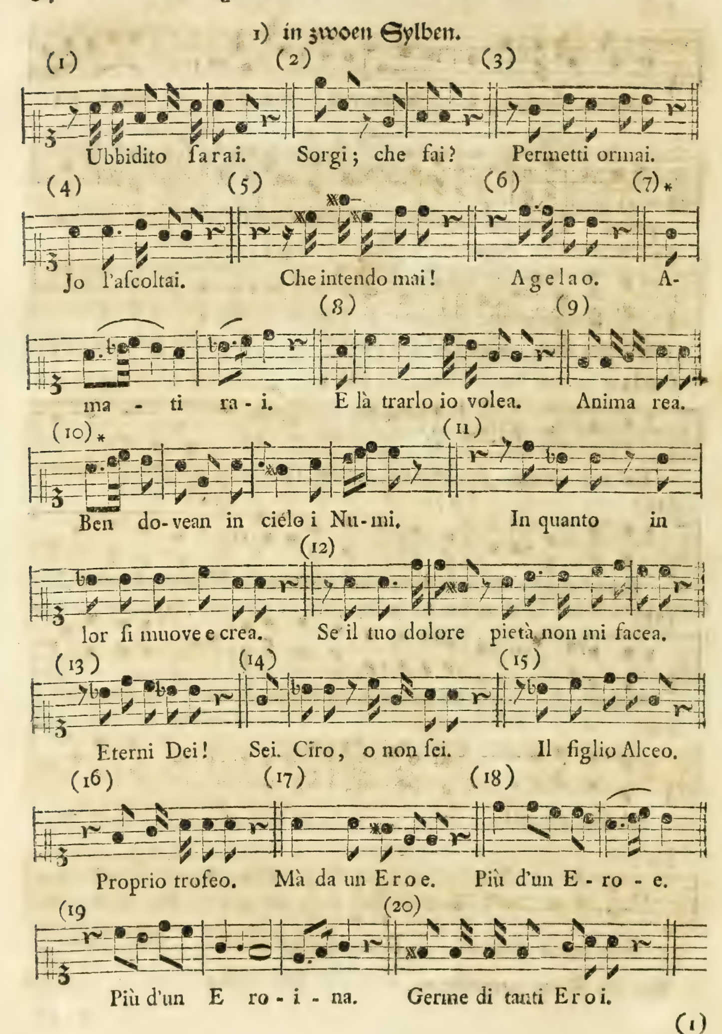


§. 12.

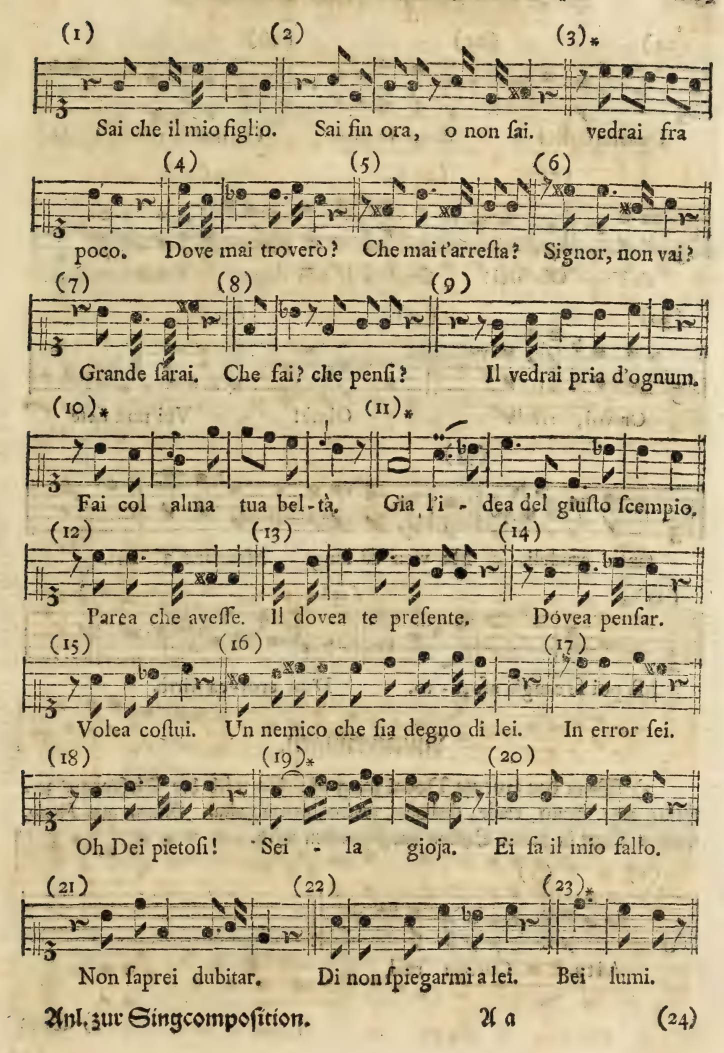
Mit den Diphtongen *ai, ao, ea, ei, eo, oe* und *oi*, wenn der erste Vocal darinnen lang ist, ist es eben wie mit *ia, ie, io* und *iu* bey §. 10. und *ua, ue, ui* und *uo*, bey §. 11. beschaffen, indem sie bey Absätzen und Aufhaltungen in zwoen; in der Mitte aber, wiewohl auch manchesmal bey Absätzen in einer Sylbe, und zwar bald kurz, bald lang gebrauchet werden, nachdem es der grammatische Zusammenhang in Ansehung des folgenden Worts, oder der rhetorische Ausdruck, erfodert. Man sehe folgende Exempel:

1) in

1) in zwoen Sylben.



(1)


(1)
(2)
(3)*
Sai che il mio figlio.
Sai fin ora, o non sai.
vedrai fra
(4)
(5)
(6)
poco.
Dove mai troverò?
Che mai t'arresta?
Signor, non vai?
(7)
(8)
(9)
Grande sarai.
Che fai? che pensi?
Il vedrai pria d'ognum.
(10)*
(11)*
Fai col alma tua bel-tà.
Gia l'i - dea del giusto scempio.
(12)
(13)
(14)
Parea che avesse.
Il dovea te presente.
Dovea pensar.
(15)
(16)
(17)
Volea costui.
Un nemico che sia degno di lei.
In error sei.
(18)
(19)*
(20)
Oh Dei pietosi!
Sei - la gioja.
Ei sa il mio fallo.
(21)
(22)
(23)*
Non saprei dubitar.
Di non spiegarmi a lei.
Bei lumi.

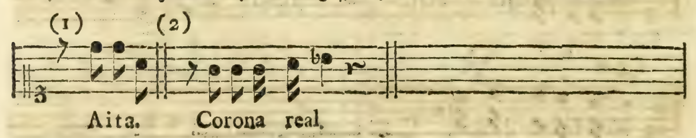
(24) Qual fia colei? (25) Alceo lo dice. (26) Chi mai ſi reo lo crede-ria? (27) Oh Dei! (28)* Giudice di noi degno. (29) Schiavi noi ſiam.

(30) Or voi, rivali. (31) Oimè! (32) Voi non ſiete tanto crudeli. (33) Ma vien da lungi Mandane a noi.

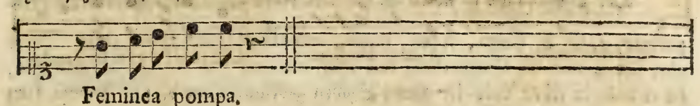
(34)* Mà poi ſe cangia aſpet - to. (35) D'un eroi - ca virtù.

Anmerkungen.

1) Wenn der zweyte Vocal lang iſt: So wird der Diphtongus zertheilet, als: beato, reale, disleale, teatro, poeta, aita. Nimm aus *Paolo*, welches Wort in zwoen Sylben ausgeſprochen wird.



2) Wenn beyde Vocales kurz sind: So bleibt der Diphtongus unzertheilet, zum Exempel:



Feminea pompa.

§. 13.

Mit dem Diphtongo *ee* hat es eben die Bewandniß, als mit den vorhergehenden bey §. 10. 11. 12. Der Diphtongus *ü* wird heutiges Tages durch ein j geschrieben, und allezeit in einer Sylbe, bald kurz, bald lang gebraucht, nach Beschaffenheit der Umstände. Man sehe folgende Exempel:

1) In zwoen Sylben.

(1) (2)

Fra le maggiori Dee. Il figlio mio vendicato esser dee.

2) In einer Sylbe, lang und kurz.

(1) (2) (3)

Certo il fatto esser dee. Dee Mitridate. Veggo le Dee venir.

(4) (5) (6)

I dubbj miei. Perchè cambj color? Se mentii.

(7) (8)

Udj da lui. Compj di Giove il cenno.

(8)

Del disegno avertii.

§. 14.

Der Diphtongus *ae* wird in der Mitte und zum Anfange eines Worts zertheilt, z. E. in saetta, Aere, paese, maestà &c. am Ende eines Worts aber hat es eben die Bewandniß mit ihm, wie mit den vorigen Diphtongen, da er bald in einer, bald in zwoen Sylben gebrauchet wird, und sowohl kurz als lang, z. E. in trae.



§. 15.

Die Diphtongi *au* und *eu* werden in einer Sylbe ausgesprochen, z. E. in audace, augusto, causa, Mauro, aurora, Euro &c. doch nicht allezeit, z. E. in *paura*, welches Wort in drey Sylben gebraucht wird, obgleich sonst *pau* in *pauroso* von den Dichtern unzertheilt gebraucht zu werden pflegt, z. E.

A lamentar mi fa pauroso e lento. (eilf Sylben)

Man richtet sich in zweifelhaften Fällen am sichersten nach dem Poeten. Hier folgen einige musikalische Exempel:



§. 16.

Der Diphtongus *oa* wird zertheilt gebraucht, z. E. ſoave,

Al lato appende la ſoave lira.

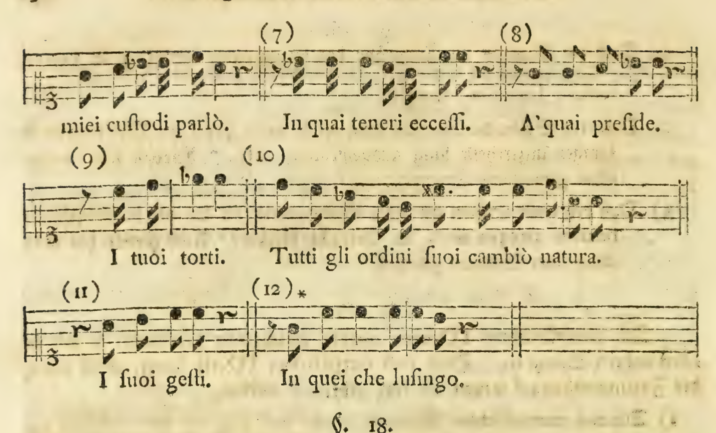
(1) Soa - ve venticel - lo. (2) Quel ſoave languor.

(3) un ſoave parlar.

§. 17.

Außer vorher erklärten Diphtongen giebt es annoch Triphtongen in der italiänischen Sprache, z. E. *iei, uei, uai, uie, uoi &c.* diese werden wie die gleichgültigen Diphtongen, worinnen der erste Vocal lang ist, behandelt, bey Absätzen in zwoen, und in der Mitte in einer Sylbe, kurz und lang, nachdem es die Umstände geben. Das *aea* ist das verkürzte Imperfectum von *aeva*, und wird am besten in der Musik zweysylbicht gebraucht. Von den Diphtongen sehe man folgende Exempel:





§. 18.

Wir kommen auf das Tonmaaß der Sylben. Hier ist überhaupt zu merken:

1) Daß eine Position eine Sylbe lang macht, z. E. amando, godendo.

2) Daß, wenn zwo Positionen auf einander folgen, mehrentheils die erste kurz, und die andere lang ist, als: affatto, rincrescere.

3) Daß die zusammengesetzten Wörter die Quantität der einfachen behalten, z. E. lecito, illecito; animato, inanimato; trovo, ritrovo &c.

4) Daß jede Sylbe, die einen Accent über sich hat, lang ist. Es wird aber ordentlicher Weise keine andere Sylbe, als die letzte damit bezeichnet, z. E. bramò, (dritte Person des Präter.) bramerò.

In Lexicis, Grammatiken und andern Hülfsbüchern zur Erlernung der Sprache, behält man nur die Gewohnheit bey, zum Behuf der Anfänger, auch die zweyte oder dritte Sylbe vor der letzten, wenn selbige den Ton haben, mit einem Tonzeichen zu bemerken. Diese Bücher sind in allen Fällen, zu welchen gegenwärtige Regeln nicht hinreichen, um Rath zu fragen.

5) Daß die Feminina die Tongröße der Masculinorum behalten, z. E. caduco, caduca.

6) Daß

6) Daß der Pluralis die Tongröße des Singularis behält, z. E. radice, radici; semplice, semplici.

7) Daß eine Sylbe darum nicht lang wird, wenn gleich ein Diphtongus in selbiger unzertheilt lang ausgesprochen wird. Hievon sind vorhin schon genugsame Exempel vorgekommen.

8) Daß bey einer Elision die letzte Sylbe allein, in die die vorhergehende herüber gezogen wird, in Betracht kömmt. Auch hievon hat man schon oben Exempel gesehen.

§. 19.

Die einsylbichten **Wörter** werden gleichgültig gebraucht, so wie in allen andern Sprachen. Doch sind **natürlicher Weise lang**, ob sie schon, des Zusammenhanges wegen, oft kurz gebraucht werden.

1) Die von zweysylbichten Wörtern, welche den Ton auf der vorletzten haben, vermittelst der Stutzung einsylbicht werdenden Wörter, z. E. cor für core.

2) Die accentuirten einsylbichten Wörter, z. E.
fè, die Treue, zum Unterscheid von fe, er that.
vò, ich will, — — — vo, ich gehe.
trà für trae, er ziehet — — tra, zwischen unter.
là, dort — — — — la, die (ein Artikel).
piè, più, ciò, può, giù, u. s. w.

§. 20.

Die Quantität der **zweysylbichten Wörter** ist leicht zu erkennen, weil selbige entweder einen geschriebenen Accent mit sich führen, oder nicht. Im ersten Falle ist die damit beschwerte Sylbe lang, z. E. virtù, farà. Es wird aber auf keine andere, als die zweyte Sylbe, ein Accent gesetzt. Sobald selbige also keinen hat: So findet der zweyte Fall Statt, wo die erste Sylbe den Ton hat, z. E. amo, core.

Anmerkung.

Von dem letzten Falle sind alle, vermittelst der Stutzung, aus einem dreysylbichten entstandnen zweysylbichten Wörter auszunehmen, welche keinen geschriebnen Accent mit sich führen, und doch den Ton auf der letzten Sylbe haben, z. E. ămōr, für amore; ămār, für amare. Hieher gehören auch die

aus einem viersylbichten entstandnen dreysylbichten Wörter, z. E. orator, für oratore, meritar für meritare, u. s. w. wo allenthalben der Ton auf der letzten Sylbe ist.

§. 21.

Wir gehen zu den drey- und mehrsylbichten **Wörtern** fort, worinnen der Accent entweder auf der penultima oder antepenultima ist, woferne die letzte Sylbe kein Tonzeichen über sich hat, z. E. crudeltà. Wir sind verbunden, die Lehre davon in zween Absätze zu vertheilen.

Erster Absatz.

Von der Quantität der Zeitwörter.

§. 22.

Alle Infinitivi der Zeitwörter gehen entweder auf *are*, *ere* oder *ire* aus.

Die in *are* und *ire* haben durchgehends den Accent auf der penultima, als amare, dormire.

Die in *ere* haben den Accent auf der antepenultima, als essere, vendere, rispondere, u. s. w.

Die Wörter in *ere*, welche hievon ausgenommen werden, und den Accent in penultima haben, z. E. avere, cadere, u. s. w. findet man in allen Grammatiken verzeichnet.

§. 23.

In der Conjugation der Zeitwörter ist der Ton

(1) auf der letzten Sylbe

α) in der dritten Person Singularis des Perfecti Simplicis, als: amò, credè, sentì. Einige Verba irregularia leiden eine Ausnahme, z. E. fece, stette, seppe, disse, venne, u. s. w. Hieher gehört auch ebbe von avere. Doch diese gehören ja zu den zweysylbichten Wörtern. Da die Verba irregularia in allen Grammatiken stehn, so übergehen wir solche. In verschiedenen Verbis, regularibus und irregularibus, wird diese dritte Person auch auf mehrerley Art gebildet, z. E. credè und credette; diè, dette und diede; potè, potette, u. s. w.

β) in der ersten und dritten Person Singularis des Futuri Indicativi, z. E. avrò, avrà; crederò, crederà &c.

(2) auf der penultima

α) im Präsente Indicativi und Conjunctivi, im ganzen Singulari, und den beyden ersten Personen des Pluralis, z. E.

amo

amo	credo	ſento	ami,	abbia
ami	credi	ſenti	—	—
ama	crede	ſente	—	—
amiamo	crediamo	ſentiamo	amiamo	abbiamo
amate	credete	ſentite	amiate	abbiate

Die Compoſita behalten die Quantität der Simplicium, z. E.

ancido, circoncido, decido, incido, recido, uccido, ſuccido, &c.
reprimo, opprimo, imprimo, eſprimo, deprimo, comprimo,
eſimo, redimo, concedo, dirigo, diſcuto, divido,
eſigo, negligo, preparo, aſſido, acceco, accade, arrogo, u. ſ. w.

Alle dieſe Wörter haben den Accent in penultima, und müſſen nicht nach der lateiniſchen Quantität beurtheilet werden. Man muß die aus dreyen und mehrern Sylben beſtehende Verba ſimplicia und deren Compoſita, damit nicht vermiſchen. Dieſe haben den Accent in dem ganzen Singulari in antepenultima, z. E.

— ∪ ∪ merito,	∪ — ∪ ∪ neceſſito
— meriti,	— neceſſiti
— merita,	— neceſſita.

β) im Imperfecto Indicativi und Optativi im ganzen Singulari, und den beyden erſten Perſonen des Pluralis, z. E.

amāvo	amerei
amāvi	amereſti
amāva	amerebbe
amavāmo *)	ameremmo
amavāte *)	amereſte.

*) Auf dieſe Weiſe ſetzen die Römer den Accent im Plurali; hingegen die Toskaner legen ſelbigen in antepenultimam, und ſagen

∪ — ∪ ∪
amavamo

∪ — ∪ ∪
amavate. Aber die Ausſprache der Römer iſt beſſer in der Muſik.

γ) im Präterito Simplici Indicativi in den beyden erſten Perſonen des Singularis und Pluralis, als:

amai	sentii (sentj)
amasti	sentisti
amammo	sentimmo
amaste	sentiste.

δ) im Futuro Indicativi, in der zweyten Person Singularis, und im ganzen Plurali, als:

amerai

ameremo
amerete
ameranno.

ε) in folgenden Temporibus und Personen des Imperativi:

ama	abbi	sii
ami	abbia	sia
amiamo	abbiamo	siamo
amate	abbiate	siate

ζ) im Imperfecto Conjunctivi im ganzen Singulari und der zweyten Person Pluralis:

avessi	amassi
avessi	amassi
avesse	amasse
aveste.	amaste.

η) Im Infinitivo:

— amare,
credendo, amando,
creduto, amato.

Von den Zeitwörtern in *ere*, die hievon ausgenommen werden, siehe zurück den §. 21.

(3) Auf der antepenultima ist der Ton

α) auf der dritten Pluralis im Präsente Indicativi und Conjunctivi, als:

amano, amino.

Wenn diese Person zweysylbicht ist, so ist der Accent in penultima, als: sono, fanno. Siehe die 1. Anmerkung.

β) auf der dritten Pluralis im Imperfecto Präsentis und Optativi, als:

amavano; amerebbero.

γ) auf der dritten Pluralis des Perfecti simplicis Indicativi, als:

amarono; ebbero.

δ) im Imperativo auf folgender Person:

abbiano, amino, credano, sentono.

ε) im Imperfecto Conjunctivi in der ersten und dritten Pluralis:

credessimo amassimo,
credessero. amassero.

1. Anmerkung (zu α).

Einige vielsylbichte Wörter haben in der dritten Pluralis im Präsente, wegen ihrer Abkunft, auf eine gar außerordentliche Art den Accent auf der vierten Sylbe vor der letztern, z. E accōmmodano, signīficano, desīderano, sollēcitano &c. Um diese Wörter zur musikalischen Aussprache geschickt zu machen, schneidet man ihnen den Vocal am Ende ab, und spricht: ăccōmmŏdăn, pārtēcĭpăn &c.

2. Anmerkung.

Die Partikeln, die man hinten an die Zeitwörter hänget, verändern nichts in der Quantität, z. E. Scrivĕrmi; tĕmēvāmi; ĭnviāndālo; ŭccīdĕrlo; crēdĕrmi; u. s. w.

Zweyter Absatz.

Von der Quantität der Nenn- und Beywörter.

§. 24.

Mit der Quantität der Nenn- und Beywörter setzet es mehr Schwierigkeit, als mit den Zeitwörtern. Hier sind die nöthigsten Regeln davon. Um selbige gehörig zu gebrauchen, muß man allezeit auf den vorletzten Buchstaben der Wörter Acht haben, und solchen in folgendem Alphabethe suchen. Z. E. man will die Quantität von dem Worte *Barnaba* wissen. Da der vorletzte Buchstabe ein *b* ist: So suchet man den Buchstaben *B* im Alphabethe auf. Ich folge meistentheils dem *Placardi*, aber nicht allezeit, wie eine Vergleichung lehren wird.

A.

Die Wörter, worinnen dieser Buchstabe der vorletzte ist, haben penultimam lang, als: Agelao, Dorilao.

B.

Die Wörter, worinnen dieser Buchstabe der vorletzte ist, haben den Accent in antepenultima, als: Hecuba, celibe, reprobo.

C.

In Wörtern, die zum vorletzten Buchstaben ein c haben, ist der Ton in antepenultima, als: musica, semplice, bellico, pontefice &c. Hieher gehören verschiedene aus dem Griechischen abstammende Nomina propria, z. E. Arpalice.

Ausnahmen von Wörtern, die den Accent in penultima haben.

in *ca.*		in *ce.*	in *co.*		
Arciduca	manteca	anice	amico	imbriaco	pampaluco
biblioteca	molica	appendice	antico	intrico	pappafico
fatica	ortica	Beatrice	aprico	lombrico	Polaco
festuca	pagliuca	Bernice	beccafico	Lampsaco	pudico
filuca, oder feluca	pastinaca	colonice	bifolco	Ludovico	sambuco
	rubrica	Fenice	caduco	mendico	sommaco
lattuca	tartaruca	morice	capifuoco	mammaluco	umbilico
lettica	teriaca	narice	ciriaco	nemico	ubbriaco
lorica	verruca	pendice	dappoco	opaco	Ulderico
lumaca	vesica &c.	tamerice	Enrico	orichico	&c.
		vernice &c.			

Anmerkung.

Hieher gehören 1) alle Namen von dem Stande der Weiber in *ice*, als meretrice, genitrice, ingannatrice &c.

2) Alle Namen aus dem Lateinischen in *ax*, *ix*, *ox*, besonders die, welche im Singulari den Ton in penultima haben, als: audace, felice, feroce, cervice, cornice, coturnice, Fenice, matrice, pernice, radice, veloce &c.

D.

Wörter, worinnen der vorletzte Buchstabe ein *d* ist, haben den Ton in antepenultima, z. E. pleiada, consolida, Arcado, prouido, Licida &c.

Aus-

Ausnahmen von Wörtern, wo der Ton in penultima ist.

in *da.*	in *de.*	in *do.*
Arreda	Alcide	Belgrado
canicida	custode	congedo
contrada	Diomede	contado
disfida	Erode	corredo (Equippage)
fratricida	Erede	corrado
lampreda	Davide	Cupido (Liebesgott)
omicida	Ganimede	(cupido, begierig, hat den Ton in antipenultima)
parenticida	mercede	Goffredo
parricida	Nicomede	ignudo
ruggiada	palude	parentado
squassacoda	Tancrede	Toledo
&c.	trepiede &c.	Zendado &c.

Hieher gehören annoch alle, mit dem Zusatze *de*, von den Poeten formirte Wörter, als virtude, für vertù; pietade, für pietà, &c.

E.

Wörter, worinnen der vorletzte Buchstabe ein *e* ist, haben den Ton in penultima, z. E. Antea, Morsea, Proteo &c. Cesarea (eine Stadt dieses Namens).

Ausnahme von Wörtern, wo der Ton in antipenultima ist.

aculeo	collataneo	purpureo
Berea	empireo	tartareo
Cesarea (kayserlich)	etereo	temporaneo
Ceruleo	linea	contemporaneo
coetaneo	mediterraneo	&c. &c.

Hieher gehören annoch alle von Nennwörtern entstandene Beywörter, als: ferreo, marmoreo, venereo &c. Die Wörter *Teseo* und *Timoteo* werden am besten mit dem Tone auf der antepenultima ausgesprochen.

F.

In Wörtern, deren vorletzter Buchstabe ein *f* ist, liegt der Accent in antepenultima, z. E. filosofo. Nimm aus: Martufo, Parafo, Tartufo, die den Ton in penultima haben.

G.

Wörter, deren vorletzter Buchstabe ein *g* ist, haben den Ton in antepenultima, z. E. filologo.

Ausnahme von Wörtern, die den Ton in penultima haben.

in *aga, ago.*	*ega, ego.*	*iga, igi, igo.*	*oga, uga.*
Areopago	bottega	caſtigo	ſanguiſuga
Gonzaga	collega	Dionigi	ſinagoga &c.
lupaga	impiego	intrigo	
pedagogo	ripiego	lett*iga*, ca	
preſago	ſoſſiego &c.	Luigi	
ſelvago &c.		origo	
		Parigi &c.	

congrega und *proroga* haben die penultimam gleichgültig.

I.

Wenn das *i* der vorletzte Buchſtabe eines Worts iſt: So macht es mit dem darauf folgenden Vocal entweder nur eine einzige Sylbe aus, oder nicht. In dem erſten Falle iſt es kurz, z. E. beneficio, deſiderio, propizio, ſolitario, Demetrio &c. In dem andern Falle iſt es lang, z. E. corteſia. Man ſehe folgendes Verzeichniß von den zum letztern Falle gehörigen Wörtern.

Albagia	Bigamia	Etimologia	Ipocriſia	Monarchia
Analogia	Brio	Eucariſtia	Lebbroſia	Natio
Anagogia	Bugia	Fantaſia	Leggio	Negromanzia
Anania	Calpeſtio	Fellonia	Liſcia, leſcia	Normandia
Anarchia	Careſtia	Filoſofia	Litanie	Notomia
Anfania	Caſtellania	Fiſionomia	Litargia, letar-	Oblio, ublio
Anfibologia	Codardia	Fio	gia	Omilia
Agonia	Chiromanzia	Freneſia	Liturgia	Ortografia
Antipatia	Chironia	Follia	Lombardia	Paraliſia
Apologia	Chirurgia	Gagliardia	Lucia	Pavia
Ariſtocrazia	Compagnia	Genia	Magia	Pazzia
Armonia	Corteſia	Geloſia	Malacchia	Peſtio
Arpia	Cronologia	Gengia	Malatia	Peripezia
Aſtronomia	Dio, iddio	Genealogia	Malia	Picardia
Aſtrologia.	Democrazia	Gerarchia	Malvaſia, oder	Pio. (*empio* iſt
Badia, abbadia,	Diafonia	Geremia	Malvagia	kurz.)
Balia (Anſehen,	Deſio	Golia	Malinconia	Piromanzia
Gewalt)	Economia	Idromanzia	Mattia	Poeſia
Baronia	Elia	Ironia	Melodia	Polizia
Baſtia	Elegia	Idropiſia	Mercanzia	Prigionia
Befania, Epi-	Energia	Infigardia	Meſſia	Proſodia
fania,	Ereſia	Io	Mio	Qualſiſia

Reſtio

Restio	Sagrestia oder	Simonia	Stantio	Vallonia
Rio	Sagristia	Simpatia	Teologia	Via
Ritrosia	Schiranzia oder	Slnfonia	Tipografia	Villania
Romania	Schinanzia.	Sodomia	Tirannia	Zacchia
Rosolia	Schiavonia	Sofia	Tobia	Zio, u. s. w.
Saettia	Scoppiettio	Spia	Turchia	

Mormorio, Geräusch, ist gleichgültig; aber besser lang. Zu den Wörtern, die ein langes *i* haben, gehören annoch alle in *ria* sich endigende, z. E. allegria, Idolatria, osteria. **Nimm aus:**

α) Alle von kurzen Masculinis, entstehenden Feminina, z. E. Vittoria, Fulminatoria &c.

β) Die folgenden Wörter:

Adria	Curia	Industria	Miseria
Anguria	Doria	Ingiuria	Mitria
Aria	Feria	Istria	Penuria
Arteria	Fimbria	L'usuria	Piria
Baldoria	Furia	Mandria	Stiria
Boria	Gloria	Materia	Storia &c.
Calabria	Idria	Memoria	

L.

Wörter, worinnen der vorletzte Buchstabe ein *l* ist, haben den Accent in antepenultima, z. E. docile, difficile, cumulo, calculo, abitevole, volubile, mobile, idolo, agricola, aquila &c. ingleichen die meisten aus dem Griechischen abstammenden Nomina propria, z. E. Temistocle, Megacle, Neocle &c.

Ausnahmen, wo der Accent in penultima ist:

Acquamele	Cautela	Palude	Soggolo
Araceli	Corrottela	Parallelo	Sosamele
Asilo	Crudele	Parentela	Tordela
Bestiola	Cuculo	Parola	Vangelo,
Camelo	Fedele	Pirolo	Varola oder Verola
Candela	Idromele	Querela	Viola
Caprarola	Loquela	Raffaele	Vitriolo &c.
Carmelo	Michele	Segala (einige machen die	
Carola	Osimele	Sequela penult. kurz.)	

Noch

Noch haben den Accent in penultima.

1) Die auf *ale* ausgehenden Wörter, zumahl die aus dem Lateinischen in *alis* abstammen, als: Canale, funerale, guanciale &c. Nimm aus: Annibale, Asdrubale, wo die penultima kurz ist.

2) Die vor der Endsylbe ein *uo* haben, als: figliuolo, Romagnuolo &c.

3) Die aus dem Lateinischen in *ilis* und *ile*, mit einem langen *i*, entstandnen, oder darnach gebildeten Wörter, z. E. Aprile, gentile, vedovile, ovile, cortile, focile, maschile, porcile, pecorile, senile, atrabile, sottile, Vescovile, u. s. w.

4) Die in *illa*, als anguilla.

M.

Wörter, worinnen der vorletzte Buchstabe ein *m* ist, haben den Accent in antepenultima, z. E. lacrima, balsamo, ottimo, dottissimo &c.

Ausnahme, wo penultima lang ist.

Adamo	Estremo	Richiamo
Abramo	Guaime	Sopranome
Cinamomo	Idioma	Stratagema
Cognome	Madama	Sublime
Concime	Poema	Supremo &c.
Diadema	Problema	

ingleichen die auf *ame* und *ume* ausgehenden Wörter, z. E. albume, bestiame, acume, bitume &c.

N.

Wörter, worinnen der vorletzte Buchstabe ein *n* ist, haben den Ton in penultima, z. E. caravana, bellino, balcone, Agostino, gallina, lontano &c.

Ausnahme, wo der Accent in antepenultima ist.

Abrotano	argine	Daino	Esamine	giovane, giovine,
abrustino, arbustino	asino	Diacono	Femina	gommena, gomona
acino	canone	Diafano	Frassino	integina
Amazona	carmine	Diogene	Fulmine	Lacedemone
antifona	carpine	Ebbeno	ganfano	Lampana
argano	cofano	Eglino	gemino	
	cristofano	Elleno	germine	

lesina

lesina	Orfano	platina	rodano	trapano
Libano	Organo	platano	Rimini	timpano
limosina	Origano	poligono	Satana	Traino
Macina	Origano	polesine	Staggina	Traina
Machina	Pagina	pristino	Stagona	Turbine
Mangano	Pampano	prodano	Stefano	Vomini
Modena	pastino	rafano	Straggina	Vimine
Oceano	pettine	ragano	Germine	Zaino
				Zingano &c.

Hieher gehören annoch

1) die in *gine* ausgehenden Wörter, als: origine, piantagine, fuligine, vertigine &c.

2) die in *dine* im Singulari, als: amaritudine, cardine, rondine &c.

O.

Es giebt wenig Wörter, deren vorletzter Buchstabe ein *o* ist. Einige haben den Accent in penultima, als *Eroe;* einige sind zweifelhaft, als: Aloe, Siloe, Noe. Doch wird in Noe lieber der Ton auf die letzte Sylbe gelegt, und von einigen auch deswegen Noè geschrieben.

P.

Wörter, worinnen der vorletzte Buchstabe ein *p* ist, haben penultimam kurz, als: satrapa, hupupa &c.

Ausnahme, wo penultima lang ist.

Aganipe	Archetipo	Ciclopo	Europa	Isopo
Antipapa	Cantalupo	dirupo	Esopo	Oroscopo &c.

In *Priapo, piropo* und *polipo* ist die Quantität zweifelhaft. Man macht insgemein aber die penultimam kurz.

R.

Wörter, worinnen der vorletzte Buchstabe ein *r* ist, haben penultimam lang, z. E. pantiera, Cleopatra, impero, ancora (annoch) funebre, palpebre, fornaro, costoro.

Ausnahme, wo die penultima kurz ist.

Anitra, anatra	Anfora	Asaro	Barbaro	Bulgaro
Ancora (Anker)	Arbitro	Augure	Bavaro	Canfora
	Albero, arbore	Baratro	Biscaro	Capparo

catedra	Gasparo, Gaspare	Mascara	Pesaro	Superi
celebre	Geometro, Geometra	Maschera	Pitagora	Tartaro
cerebro	Icaro	Meteora	Porfiro	Tenebra
Cesare	Interprete	Nettare	Porfido	Tortora
Esametro	Lazzaro	Niceforo	Porpora	Ungaro
feretro	Logoro	Ongaro	Remora	Zaccara
fanfaro	Martire	Paparo	Satiro	Zazzara
folgore	Martora	Pecora	Scheletro	Zingaro
gambaro		Pentametro	Spalatro	Zuccaro oder
		Piffaro	Sugaro	Zuchero

Hieher gehören annoch die Wörter in *era, ere,* und *ero,* welche kein *i* vor dem *e* haben, z. E. lettera, cerere, numero. **Nimm aus folgende welche penultimam lang haben:**

austero	Galera	mensegnero	Pantera	Sincero
Chimera	ingegnero	messere	Primavera	statera.
Emisfero	lusagnero	Omero	Severo	

Auch die verkürzten Wörter haben penultimam lang, als: altero von *altiero;* intero von *intiero;* monastero von *monasterio,* u. s. w.

Das Wort *chiacchiera* ist kurz, wenn gleich ein *i* vor dem *e* vorhergeht.

S.

In Wörtern, die ein *s* zum vorletzten Buchstaben haben, ist penultima lang, z. E. contesa, cerusa, Megabise, difesa, cortese, inteso, u. s. w. *Estasi* ist zweifelhaft; doch mehrmals kurz, als lang in penultima.

Ausnahme, wo antepenultima lang ist.

Aniso	Diocesi	Genesi	Sinderisi
Brindisi	Efeso	Metamorfosi	Tunisi &c.
Citiso	Enfasi	Parafrasi	

T.

In Wörtern, die ein *t* zum vorletzten Buchstaben haben, ist penultima lang, als: ardito, presciuto, mansueto, tempesta, disputo, reputo &c.

Ausnahme, wo der Accent in antepenultima ist.

abito	adito	ambito	antidoto
accolito	Agata	andito	antistite
aconito	alito	anelito	apostata

ariete
aromato
attonito
canto
cognito
computo
credito
cubito
debito
decrepito
dedito
depoſito
diſputa (einige legen den Ton auf die vorletzte)
domito
empito, für impeto
epiteto
eſercito

eſito
eſplicito
fauſto
fegato
fomite
fortuito
fremito
Galato
gemito
genito
gomito
implicito
inclito
inſito
interprete
intuito
Ipocrate
ipocrito
ippolito

lecito
libito
lievito
limite
merito
naſcita
oſpite
palmite
perdita
placito
premito
preſtito
propoſito
pulpito
ricapito
recondito
rendita
Sabato
(il) ſequito (die Folge)

Socrate
ſoccita
ſolito
ſollecito
Spirito
ſtimmate oder ſtimate
ſtipite
ſtrepito
ſubito
ſuddito
tacito
tranſito
tremito
vendita
veneto
viſita
vomito

U.

Wörter, worinnen der Buchſtabe *u* der vorletzte iſt, haben das *u* kurz, z. E. arduo, perpetuo, reſiduo, ſtatua &c.

Ausnahme.

Diejenigen Wörter, worinnen das *u* eine beſondere lange Sylbe machen kann, haben den Ton in antepenultima, als: altrui, bue, due, mit den Compoſitis, als: ambedue, vintidue &c. colui, coſtui, cui, lui, ſuo, tuo &c.

V.

Wörter, worinnen der vorletzte Buchſtabe ein *v* iſt, haben antepenultimam lang, als: concavo, Genova, tritavo, veſcovo &c.

Ausnahme, wo penultima lang iſt.

biſavo, dicianove, und andre Wörter von dieſer Endigung.

geneva oder genevra.

ſoave, ottavo &c. und die auf *ivo* und *iva* ausgehenden Wörter, als: ſoſtantivo, motivo, contemplativo, gengiva, invettiva &c.

Z.

Wörter, wo der Buchstabe z der vorletzte ist, haben penultimam lang, z. E. abondanza, toleranza &c.

Ausnahme, wo der Ton in antepenultima ist,

z. E. polizza. Doch legen einige den Ton auch auf die penultimam.

§. 25.

Es bleibt uns übrig, in einigen Exempeln zu zeigen, wie sich die italiänischen Verse in unsere poetischen Klangfüße auflösen lassen. Wir nehmen dazu ein Recitativ.

1. Exempel.

1)	Paride, | o che tu guardi - -	sieben Sylben
2)	Al grado mio si altero, - -	sieben Sylben
3)	Giacche suora son' io di Giove, e sposa, -	eilf Sylben
4)	O al mio volto, | cui rende - -	sieben Sylben
5)	Bello la maestà, dolce l'Amore, - -	eilf Sylben
6)	In mio favor | giudichierai, lo spero -	eilf Sylben
7)	Avrai de me in mercede - - -	sieben Sylben
8)	Di richezze alto dono; - -	sieben Sylben
9)	Ti basti, che del ciel Regina io sono. -	eilf Sylben

Auflösung und Erklärung.

1) Der erste Vers besteht, musikalisch betrachtet, aus einem Dactylo, Jambo und Amphibrachys, wie der folgende deutsche Vers, seiner äußern Beschaffenheit nach:

Trauriger, | und noch besorgter.

Wir supponiren eine kurze Aufhaltung nach dem Worte *Paride* und eine Aufhebung der Elision zwischen selbigem und der Folge. Man muß den deutschen Vers nicht gerade durch, wie einen vierfüßigen trochäischen Vers lesen, sondern bey trauriger etwas inne halten.

2) Ist ein dreyfüßiger jambischer Vers, wie der folgende:

Die Hoffnung meiner Liebe.

Mio

Mio macht nur eine Sylbe, und zwischen si und altero wird eine Elision angebracht.

3) Wie der Vers:

Wenn ein reizender Blick die Seele bestürmet.

Wir setzen zum voraus, daß das in Absicht auf die letzte Sylbe gleichgültige Wort *giacche* wie ein Trochäus, und nicht wie ein Jambus, allhier behandelt, und ferner die Elision zwischen *Giove* und der Folge, der Deutlichkeit und des Nachdrucks wegen, aufgehoben wird. Wenn die letzte Sylbe von *giacche* sollte allhier lang gebrauchet werden, so würde, weil die erste Sylbe von dem folgenden Wort *fuora* auch lang ist, ein etwas unbequemeres musikalisches Metrum veranlasset werden. *Io* wird unzertheilt gebraucht.

4) und 5) Wie die beyden Verse:

Von der Erde, zum Throne
Gottes erhebt den Blick, gläubige Schaaren!

O und *al* wird elidirt, *mio* und *cui* in einer Sylbe gebraucht, und nach *volto* etwas abgesetzet. Weil der erste italiänische Vers in den folgenden hinüber schreitet, welches in einem Recitativ geduldet wird: So ist, deutlicherer Vorstellung wegen, eben dieses in dem deutschen Metro nachgeahmt worden, indem man die Wörter: **zum Throne Gottes erhebt den Blick**, in einem Othem hintereinander weglesen muß, und sich nur nach **Blick** kurz aufhalten kann.

6) Wie der Vers:

Der Sonnenstrahl | mahlet den Schooß der Erde.

Mio wird in einer, und *giudicherai* in vier Sylben gebraucht.

7) Wie der Vers:

Entweichet, flüchtige Sorgen.

Avrai wird in zwoen Sylben gebrauchet, und die Elision zwischen *me* und *in*, der Deutlichkeit und des Nachdrucks wegen, aufgehoben.

8) Ist ein vierfüßiger trochäischer Vers, mit einem weiblichen Ausgange, wie der folgende:

Ein Geschenke flüchtger Güter.

Wir setzen voraus, daß die Elision zwischen *richezze* und *alto* aufgehoben wird. Wenn man selbige beybehielte, wie der Poet, so würde sich der

Musicus ein etwas unbequemes Metrum machen, weil die mittlere Sylbe von *richezze* lang ist, und auch die erste von *alto*, in welche die letzte von *richezze* herüber gezogen werden müßte.

9) Wie der eilfsylbichte jambische Vers:

Ein herbes Ungemach bekämpft die Seele.

Die letzte Sylbe von *regina* und das Wort *io* werden, nach unsrer Supposition vermittelst der Elision zusammenhänget.

§. 26.

Zeit und Raum verbieten, mehrere Exempel beyzubringen. Es kann dieses gelegentlich in der Folge geschehen. Es soll alsdenn zugleich von den Dehnungen in der italiänischen Sprache das nöthige gelehret werden.

Leipzig,
gedruckt bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf.





16





